الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطية الشّعبية

جامعة حسيبة بن بوعلي – الشلف-

كلية الآداب واللّغات

قسم اللّغة العربيّة وآدابها

الموضوع

# شعريّة الإنشاد عند محمود درويش

مذكّرة معدّة لنيل شهادة الماجستير في اللّغة العربيّة وآدابها

تخصّص: الدّراسات الإيقاعيّة والبلاغيّة


إشراف الأستاذ:

د. العربي عمّيش

إعداد الطالبة:

عبادشي فوزيّة


السنة الجامعية:

2009/ 2008

يظهر الإنشاد قيمة الجرس الصّوتي للكلام، ويؤكد على الميزات الصّوتية للـشعر وإنه في الوقت نفسه يساعد على جلاء الصّورة البصريّة الملاصقة للصّورة السّمعيّة وكلما أوجدنا ميزات تعبيريّة جديدة للصّوت، ساعدنا ذلك على إظهار قيمة الـصّورة الـسّمعيّة والبصريّة، ولذا فإنّ المتلقي السّمعي لا يستخدم أذنه فقط بل يعيرها أيضا البصر، حتـى وإن كان المرء لا يبصر، وهذه ميزة الإنشاد، وميزة التلقي المرتبط ارتباطا عضويا بـه وفي الشعر لا نتحدّث عن موسيقى مجرّدة لا تستدعي غير الأذن بل عن كلمات وموسيقى وإيقاع طوّعت جميعها للشعر، وعالم الكلمات، واللغة أوسع بما لا يقـاس مـن عـالم الموسيقى المجرّدة فهي عالم تعبيري صغير إذا ما قيس بالعالم الأوسع، اللغة.

ونظرا لأهمّيّة الموضوع واهتمام الكثير من الباحثين به أمثال: علي الجندي فـي "الشعراء وإنشاد الشعر"، وريّاض زكي قاسم في "تقنيّات التعبير العربي"، وعمّيش العربي في "خصائص " الإيقاع الشعري"، والمبارك محمّد في "اسـتقبال الـنص عنـد العـرب" وصلاح يوسف عبد القادر في "في العروض والإيقاع الشعري". ارتأينا أن يكون موضوع بحثنا بعنوان "شعريّة الإنشاد عند محمود درويش"، والتساؤلات التـي واجهتنـا تـصبّ جميعها في تساؤل محوري وهو: أين تكمن شعريّة الإنشاد وما علاقتها بالأداء الـشفوي للمنشد؟ هل للسّامع (المتلقي) دور في نجاح عمليّة الإنـشاد؟ وفـيم تتمثـل الإمكانـات الإنشاديّة؟

وغيرها من التساؤلات التي حاولنا الإجابة عنها.

لقد عرف فنّ الإنشاد الشعري حالات من المدّ والجزر عبر العصور المتعاقبة وإنه في عصرنا- ومع انتشار وسائل الإعلام المسموعة والمرئيّة- ينبغي أن يعاد إليه مجـده الأوّل الذي عرفه في العصرين الجاهلي والإسلامي، ومع تسليمنا باختلاف اللهجات بـين أبناء الأمّة الواحدة إلا أنّ هذا الأمر لا ينبغي أن يشكل دافعا لتجاوز هذا الواقـع بتجويـد النظام اللهجي العربي، وجعله يقترب في تشكيله الصّوتي من أبناء الأمّـة علـى امتـداد رقعتها الجغرافيّة.

إضافة إلى هذا فمن أسباب اختيارنا لهذا الموضـوع هـو أنّ الأداء الخطـي الـصّامت المصمت قد سلب كثيرا من فعاليّة الإبداع الإنشادي حتى لحق بالشعر الكثير من الخفوت

والفتور، هذا ما أدّى إلى تقهقره بين أساليب التعبير الأدائية الأخرى، نظـرا لانحـراف الوظيفة الشفويّة التي صيّره فنا مصمتا مفتقدا إلى منابضه الإيقاعيّة والبلاغيّة.

وكان سبب اختيارنا للنموذج راجع إلى المتعة المصاحبة لاسم محمـود درويـش والتي لا تتوفر لشاعر كما لهذا الشاعر النادر المثال، إضافة إلى أنه لا يمثـل الموهبـة الفنيّة الكبرى فحسب، بل اليقظة الوطنيّة التي تتبناها الموهبة بكل مراحلهـا وتحوّلاتهـا، ومن إبداعاته رائعته (مديح الظل العالي) التي انتقينا منها مقطعا قصيرا، نظرا لطولهـا، حيث يتميّز بصيّاغة قويّة أساسها ذلك النبوغ الخطابي الذي يتبدّى فـي كونهـا صـالحة للإلقاء في المحافل بما تتمتع به من قوّة اللفظ وعذوبة الموسيقى وغلبة الخيال الـصوّتي على صاحبها أكثر من الخيال التصويري.

تمّ تقسيم البحث إلى ثلاثة فصول يتقدّمها مدخل بعنوان "الشعر العربي بين الغنائيّة والشفوية. احتوى ثلاثة عناصر وهي:

- أثر الطبيعة في الإنسان العربي.
- غنائيّة الشعر العربي وموسيقاه.
- الشعر العربي بين الشفويّة والرّواية والسّماع.

أمّا الفصل الأوّل فكان نظريّا تمهيديّا حاولنا فيه الكشف عن "ماهيّة الإنـشاد، الـشعريّة والإيقاع" وهو الآخر جزّءناه إلى ثلاثة عناصر وهي:

- مفهوم الإنشاد وعلاقته ببعض المصطلحات.
- ماهيّة الشعريّة وأهمّ مصطلحاتها.
- مفهوم الإيقاع وأقسامه، وعلاقته بالإنشاد والشعريّة.

بينما جمعنا في الفصل الثاني المعنون بـ "أبرز التلوينـات الـصوّتيّة" بـين النظـري والتطبيقي، حيث تناولنا فيه جملة من العناصر الهامّة في الجانب الصّوتي منها:

- مفهوم الصّوت والفرق بينه وبين الحرف.
- مخارج الحروف وصفاتها. وكذا دور المقاطع ودلالاتها في الإنشاد، وتوقفنا عنـد أهمّ التغيّرات الصّوتيّة آلا وهيّ النبر والتنغيم، إضافة إلى تلوينات صوتيّة أخـرى أشرنا إليها مثل: الإدغام والتفخيم والترقيق، والوقفة والسّكتة، مع التطبيق بعد كل

تنظير، وقد دعّمنا الجانب التطبيقي بمقاربة حاسوبيّة ساعدتنا على استنتاج بعض الملاحظات عن النبر والتنغيم الواقع في المقطع المطبّق عليه.

واخترنا للفصل الثالث "الإمكانات الإنشاديّة" وفيه تعرّضنا إلى ثلاث عناصر وهي:

- أثر الكلمة والجملة في الإنشاد، حيث تناولنا الكلمة من الجانب الصّرفي، واللفظ والمعنى والثقل والخفة، أمّا الجملة فمن الجانب النحوي والجانب البلاغي.
- وثاني عنصر وهو أهمّيّة الوزن في الإنشاد، وفيه عالجنا إشكاليّة الوزن، وعلاقته بالعاطفة، والوزن في الشعر العمودي وشعر التفعيلة، ثمّ أهمّيّته في الإنشاد.
- وثالث عنصر تعرّضنا فيه إلى الشروط الواجب توفرها في كل من الشاعر المنشد والمتلقي السّامع مع التطبيق دائما بعد كل عنصر.

وكانت خاتمتنا عبارة عن أهمّ النتائج المتوصّل إليها في هذا البحث المتواضع.

انتهجنا في دراستنا التنظير والتطبيق، مع إدخال بعض الإحصاءات، وكذا إدراج مقاربة حاسوبيّة ساعدتنا في الكشف عن الكتابة الطيفية لمقطع محمود درويش، وبالتالي إجلاء مواقع النبر والتنغيم وغيرها من الظواهر الصّوتيّة.

وككل بحث صادفتنا جملة من المعوّقات نذكر منها:

- تشعّب الموضوع وارتباطه بالعديد من الدّراسات والأبحاث، فمن الصّوت إلى الصّرف إلى النحو إلى الوزن، فكل محور أوسع من الآخر.
- كثرة المراجع التي تناولت عناصرها هامّة في الإنشاد، بيد أن تلك العناصر جاءت مشتتة ومتناثرة.
- صعوبة فهم المقاربة الحاسوبيّة، نظرا لعدم خبرتنا في هذا المجال، وانعدام المخابر الصّتيّة في جامعتنا بالشلف.
- اختيّار مقطع قصير للتطبيق، كان محاولة منا لحصر الموضوع حتى لا ينفلت منا إلا أنه قيّدنا أحيانا بحيث لا تتوفر فيه جميع الظواهر الصّوتيّة والفنيّة.
- إضافة إلى الظروف الشخصيّة والضغوطات النفسيّة بيد أن هذه الصعوبات لم تثبّط من عزيمتنا في مواصلة البحث والعمل بجدّ.

ولئن فاتنا من الناس الثناء الجميل في العاجل

فحسبنا ما نرجو من الثواب الجزيل في الآجل..

وما نبرئ أنفسنا فإننا بشر

نسهو ونخطئ ما لم يحملنا القدر

وأخيرا نحمد الله عزّ وجل حمدا كثيرا على إعانته لنا فــي إنجــاز هــذا العمــل المتواضع.

ونقدّم شكرا خاصا للأستاذ المشرف "عميّش العربي" الذي لم يبخل علينا بإرشاداته القيّمة ونصائحه النيّرة.

وما توفيقنا إلا بربّ العزّة والكمال.

# مدخل: "الشعر العربيّ بين الغنائيّة والشفويّة"

1- أثر الطبيعة في الإنسان العربيّ

2- غنائيّة الشعر العربيّ وموسيقاه

3- الشعر العربيّ بين الشفويّة والرّواية والسّماع

يصف كثير من الدّارسين لغتنا العربية بانها لغة موسيقية، وأنّ ظاهرة الموسيقية تعزى في أغلب عناصرها إلى تلك الأميّة حين كان الأدب أدب الأذن لا أدب العين، حيث اعتمد القوم على مسامعهم في الحكم على النص اللغوي، فاكتسبت تلك الآذان المران والتمييز بين الفروق الصوتية الدقيقة وأصبحت مرهفة تستريح إلى كلام لحسن وقعه وإيقاعه، وتأبى آخر لنشوزه.[1]

يتسم العربيّ الشامخ بأصالته، بوجدان صاف وعاطفة عميقة فرضت الفطرة الإلهية أن يحظى بأذن موسيقية تزن الكلام، وتستسيغ فيه العذوبة والجمال، تقوّي معوّجه وتطرب للمستقيم منه. وكان للملابسات الطبيعية التي تفتق منها الشعر العربي البدائي الأعرابي أن تبنى وظائفه اللسانية على الجهارة والطلاقة والفصاحة.[2]

سمحت رحابة المكان بفيافيه وصحاريه للذات الشاعرة بالبوح والمناجاة، وطلاقة إرسال الصّوت حرّا، وقد ملأت البيئة الصحراوية قلب البدوي ونفسه وكيانه، فوجّهت تفكيره وعاطفته وخياله. وكانت طبيعة بلاده رهيبة، جميلة، تتجلى له دون حجاب، فيراها سافرة بكل ما فيها من قوّة وحرارة، حتى أضعفت عقله الباطن، وجعلت أفكاره ظاهرة جليّة، ووجّهت نفسه نحو اليقين، ولهذا صفت الفكرة في أدبه وأوجز اللفظ، وابتعد خياله عن الانفلات الفسيح[3]، ونظرا لامتزاج الشعور العربيّ بالطبيعة زادت حاجته إلى الحداء والغناء، وهو على ظهر ناقته أو فرسه، منفردا أو مصاحبا في جميع حالاته الانفعالية، فرحا وحزنا، ليكون ذلك الغناء والحداء صدى لعاطفته الجيّاشة.

يغلب على الظن أنّ العربيّ كان يحدو ويتغنى في أوّل أمره بمقاطع مسجوعة متساوية، وبمضيّ الزّمن تطوّرت هذه المقطوعات القصيرة التي نمت نموّا متلاحقا حتى أصبحت قصيدا[4]، والقصيد عند ابن منظور:«من الشعر: ما تمّ شطر أبياته، وفي التهذيب:

---

1 – ينظر: أنيس إبراهيم، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ص 153.

2 – ينظر: عمّيش العربي، خصائص الإيقاع الشعري، دار الأديب بيروت، 2009، ص 256.

3 – ينظر: الفاخوري حنا ، تاريخ الأدب العربي، ط7، المطبعة البوليسية، بيروت – لبنان، ص 56.

4 – ينظر: صيام زكريا ، دراسة في الشعر الجاهلي، ط2، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون – الجزائر – 1993 ص 24.

شطر بنيته، سمّي بذلك لكماله وصحّة وزنه. وقال ابن جني: سمّي قصيدا أي مرادا مقصودا .. والجمع قصائد، وربّما قالوا قصيدة. الجوهري: القصيد جمع قصيدة، كسفين جمع سفينة، وقيل الجمع قصائد وقصيدُ، قال ابن جني: فإذا رأيت القصيدة الواحدة قد وقع عليها القصيد بلاها، فإنما ذلك لأنه وضع على الواحد اسم جنس اتساعا، وقيل: سمّي قصدا لأنّ قائله احتفل به فنقحه باللفظ الجيّد والمعنى المختار».[1]

هذا من الناحية اللغوية أمّا اصطلاحا، يرى أدونيس «أنّ القصيد هو المشطور يقال: قصد العود، أي كسره بالنصف، أو شطره نصفيا، فالتسمية، بحسب هذا المعنى ليست من غاية القول بل من شكله، وهو التقصيد، أي التشطير. غير أنّ ابن خلدون يرى خلافا لذلك. أنّ اسم القصيد: مأخوذ من استطراد صاحبه في ما يقصد إليه وخروجه "من فنّ إلى فنّ، ومن مقصود إلى مقصود، بأن يوطئ المقصود الأوّل ومعانيه إلى أن تناسب المقصود الثاني"، ويقول الجاحظ في تعليل آخر: إنّ القصيد سمّي كذلك لأنّ قائله جعله من باله، فقصد له قصدا (...) واجتهد في تجويده فهو فعيل من قصيد، وقد ساد شكل القصيد في قول الشعر لأنه الأكثر قدرة على الاستجابة لحاجات النفس. والأكثر قابلية للغناء والإنشاد ».[2]

لا يخفى علينا أنّ العرب أقوى الأمم شاعرية وأقدرهم على النظم في الشعر الغنائي نظرا لشعرية لغتهم بما تزخر به من أساليب الكناية والاستعارة ودقة التعبير،وكثرة المترادفات، ممّا يسهّل التزام القافية، وكذا صفاء جوّهم وتفرّغهم للتأمّل في الطبيعة إضافة إلى فطرة العربي، فهو ذو نفس حسّاسة وشعور راق وأريحية وأنفه سريع الغضب، سريع الطرب، فيه بديهية وسرعة خاطر، ولذلك كان العربي أهل شعر غنائي موسيقي لا أصحاب شعر قصصي أو تمثيلي.[3]

والشعر الغنائي أو النص الغنائي هو النص الشعري الذي تتحرّك فيه الذات الشاعرة ضدّ حركة المحيط العام وقوانينها الصارمة، ومن خصائص هذا النص؛ الاحتفال الواضح

1 – ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، م12، ط3، دار صادر بيروت، 2004 ص113.

2 – أدونيس علي أحمد سعيد، الشعرية العربية، ط1، دار الآداب بيروت، 1985، ص 12.

3 – ينظر: صيام زكريا، دراسة في الشعر الجاهلي، ص24.

بالذات والتغني بأشواقها وعواطفها، والارتماء بها في فضاءات من الخيال البديع المصاغ من عناصر طبيعته وهمهمات الذات ولواعج النفس.

يحكم النص الغنائي الذاتي قانون الثنائية والازدواجية، بين الذات والمجتمع، وتغلب ظاهرة التضاد في البنى والمجالات، دورا أساسيا في صياغة ذلك النص انبثاقا من وضعية الذات الهروبية.[1]

اهتم أرسطو بالشعر الغنائي من خلال دراساته للملاحم الإغريقية واليونانية فالملحمة عنده تحظى بعرض جماهيري أو شفهي على الأقل، فقد كان شعر هومر ينشد على لسان منشدين مثل إيون (*Ion*) وكان الشعر الرثائي والشعر الحماسي مصحوبا بالناي، وكان الشعر الغنائي مصحوبا بالقيثارة، أمّا اليوم فقد غدا المرء يقرأ الروايات والقصائد بعينه ولنفسه في معظم الأحيان.[2]

ولا شكّ أنّ الغنائية صفة بارزة من صفات الشعر العربي وهي صفة وثيقة الصّلة والملامح الصّوتية للغة العربية، لأنّ الشعر العربي شعر غنائي، فالشاعر منذ أوّل وهلة يغني لنفسه، لأحلامه وآماله، ويصوّر هذا الغناء من تلك البيئة الفيّاضة بالأخيلة البسيطة الخالية من التعقيد المعتمدة على الإدراك الحسّي المباشر، وقد يتحوّل غناءه إلى تعبير عن آمال عصبيته التي يجسّدها كجزء من نفسه فيكون غيريا ولكن في الوقت نفسه ذاتي التعبير.[3]

توجّه الشاعر إلى الترنم أو التغني بالأبيات التي كوّنتها موهبته أثناء العمل، لأنّ ذلك يتيح له الاستماع إلى صوت نفسه استماعا ربّما أوقفه على نقص أو قصور في هذا الموضع أو ذاك من القصيدة فيشرع إلى علاجه.[4]

---

1 – ينظر: علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ط1، مملكة البحرين، وزارة الإعلام، الثقافة والتراث الوطني، 2006، ص 43.

2 – ينظر: رونية ويلك وأوستن وراين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مرا: حسام الخطيب، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنشر، بيروت، 1987، ص 240.

3 – ينظر: حنفي حسين، الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية، دراسة نصّية، ط3، الهيئة المصرية العامّة للتأليف والنشر، 1971، ص 31، 32.

4 – ينظر: البنداري حسن، نظرية الإبداع الشعري عند النواجي، ط1، مكتبة الأنجلو المصرية، 2000، ص 112.

وعند إلقاء الشاعر العربي قصيدته أو إنشاده والمتلقي جالس أمامه يصغي، كان الشاعر ينشد الكلمات الواحدة تلو الأخرى حتى يأتي على الشطر الأوّل كله الذي تميّز بوقفة أو علامات مميّزة أخرى، ثمّ كان الشاعر يتابع إنشاده للشطر الثاني من البيت والمتلقي منتش مليء بالتعاطف مع الشاعر وعالمه. فالمتلقي هنا تشرّب القصيدة أو البيت بحسّ مباشر عفوي باتحاد الإيقاع في الشطرين (أو الأبيات...) ثمّة شيء داخلي في تتابع الكلمات ذاته من فمّ الشاعر، شيء ينكشف كلمة بعد كلمة، إلى أن ينتهي الشطر، يشعر المتلقي بوحدة الإيقاع ثمّة سرّ لكنه في ذروة البساطة بحيث أنّ المتلقي يدركه إدراكا عفويا خالصا[1]، وهنا تكمن جمالية التأثير والتأثر بين الشاعر ومستمعه.

أشار أدونيس إلى أنّ الشعر الجاهلي العربي نشأ شفويا ضمن ثقافة صوتية سماعية، أي أنّ الشعر الجاهلي ولد نشيدا، بمعنى مسموعا لا مقروءا، غناء لا كتابة، فهو الكلام وشيئا آخر يتجاوز الكلام[2]، فتبرز لنا العلاقة بين الصوت والكلام وبين الشاعر وصوته، وبذا يصبح الشعر طاقة متعدّدة الإشارات، وبالتالي فهناك توافق بين قيّم الكلام الصوتية في الشعر الجاهلي ومضموناته العاطفية والانفعالية.

فالشفوية تستدعي السّماع، والصوت يستدعي الأذن، ولهذا كان للشفوية فنّ خاص في القول الشعري يقوم في طريقة التعبير، وفي هذا تتضح فرادة الشاعر في طريقة إفصاحه فكلما ابتكر الشاعر طريقة إنشاد متميّزة نال إعجاب السّامع، وهذا ما كان يركز عليه الشاعر الجاهلي، يقول نفسه بقدر ما يقول الجماعة.[3]

ذهب محمّد المبارك إلى أنّ العصر الجاهلي هو المجال الحيوي لنشأة الشفوية وتكامل بناءها، مبيّنا أنّ الشفوية ليست نفيا للكتابة ضرورة أو نقيضها الحتمي، فقد يكتب النص الشعري كتابة ويدوّن تدوينا لا يخرج عن إطار الشفوية، والنص الشفوي عنده يفترض وجود متلق شفوي أيضا، مضيفا أنّ خضوع الشعر إلى الشفوية وكذا المتلقي بل

---

1 – ينظر: أبو ديب كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، ط2، دار العلم للملايين، 1981، ص 238.

2 – ينظر: أدونيس علي أحمد سعيد، الشعرية العربيّة، ص 5، 6.

3 – ينظر: المرجع نفسه، ص 09.

حتى النقد في كثير من المرّات استند على الشفوية فكان ارتجال النقد أقلّ عناء من ارتجال الشعر.[1]

يقول الجاحظ عن الارتجال: «وكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال، وكأنه إلهام وليست هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إحالة فكر ولا استعانة، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام، وإلى رجز يوم الخصام، أو عند المقارعة أو المثاقلة، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة لمذهب وإلى العمود الذي إليه يقصد فتأتيه المعاني أرسالا، وتنثال عليه انثيالا، ثمّ لا يقيّده على نفسه ولا يدرسه أحد من ولد».[2]

يقرّ الجاحظ هنا بحقيقة تأثير المقام في المقال، مشيرا إلى أنّ الخصام أو المقارعة قد يكونان حافزا وملهما للشاعر حتى يرتجل الشعر بديهة، فتنثال عليه الألفاظ والكلمات انتثالا على حدّ تعبيره، وحتى البكاء على الأطلال الذي كان ينبع من طبع حسّاس وحسّ مرهف ليس فيه تكلف ولا تصنع، إذ يعتبر صادقا ومعبّرا عن خوالج النفس الشاعرة وهنا تبرز أهمية الارتجال وعلاقته بالبديهة والإحساس الصّادق، ممّا يشجّع الشاعر على قول الشعر شفاهة.

ويرى محمد المبارك أنّ تمييزنا للأدب الشفوي مستند إلى مجمل فهمنا للشفوية[3] ولن يتحقق لنا هذا إلا بالغوص أكثر فيما ذهب إليه كل من رونيه ويلك وأوستن وراين بأنّ: «هناك قبل كل شيء "الأدب" الشفهي الضّخم، هناك قصائد وأقاصيص، لم تثبت أبدا بالكتابة، ومع ذلك مازالت موجودة، لذلك فإنّ الخطوط بالحبر الأسود ليست سوى طريقة لتسجيل قصيدة يجب أن نتصوّرها في مكان آخر، ولو أننا أزلنا مخطوطة كتاب أو حتى نسخة المطبوعة فإننا نظل عاجزين عن إزالة قصيدة فيه، على اعتبار أنها قد تكون محفوظة في الأدب الشفهي أو في ذاكرة راوية».[4]

---

1 – ينظر: المبارك محمد، استقبال النص عند العرب، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999، ص 109 ص110.

2 – الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، ج3، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، ط2، دار الفكر ص38.

3 – ينظر: المبارك محمد، المرجع السابق، ص 111.

4 – رونيه ويليك وأوستن وراين، نظرية الأدب، ص 149.

وهذا دليل قاطع على أنّ حفظ القصائد والأقاصيص لا يكون بالكتابة بل حتى الشفوية والحفظ في ذاكرة الرّاوية له قيمته ومكانته.

عرف عرب الجاهلية الكتابة العربية وامتدت معرفتهم بها ثلاثة قرون على أقل تقدير، إلا أنها كانت قليلة فقد كانت تؤدّي إلى محاذير وملابسات متنوّعة، بالإضافة إلى أنها كانت تحصر انتشار الأدب بين فئات قليلة من المجتمع وفي مناسبات معيّنة.[1]

ولعل حسين الصّديق يقصد بتلك المحاذير والملابسات ما ذكره علوي الهاشمي في قوله: «.. ليس مستبعدا أن يكون المؤرّخون العرب الروّاة قبلهم قد تدخلوا في نقل تلك النماذج الشعرية وأضافوا إليها، إضافات واضحة أو غير واضحة، ممّا يبرّر إلى حدّ ما موقف الجانب المتشكك من الدّارسين العرب و غير العرب».[2]

أي ما ذكره المستشرقون والعرب أمثال: بروكلمان وطه حسين، حين شككوا في مصداقيّة ما وصلنا من شعر وأدب جاهليين، هذا لأنّ الأدب الجاهلي وصل إلينا على ألسنة الروّاة وهم أناس كان همّهم أن يضعوا أقوال الأدباء ويحفظوا منثوراتهم وشعرهم، فاشتهر جماعة من قريش برواية ومعرفة الأنساب كمخزمة ابن نوفل، وحويطب بن عبد العزّى وما إن جاء الإسلام حتى اهتمّ طائفة من رجال العلم برواية الشعر أيضا كحماد الرواية وخلف الأحمر وأبي عمرو الشيباني والأصمعي والأنباري.

وممّا لاشكّ فيه أنّ انتقال الأدب القديم على الألسنة قد أضرّ بصحّته فزاد وبدّل، وعبث بعض الرواة بذلك الأدب إلا أنهم سعوا أحيانا في اقتناص الرّوايات من أصدق مصادرها فيمّموا البادية وأستمعوا إلى أهلها[3]، نظرا لصفاء لهجتهم وبقائهم على السليقة و الفطرة، إذ لم تتلوّث قرائحهم بالشوائب ولا بالدخيل من اللهجات و اللغات، إلا أنّ المنافسات بين العلماء والرواة في حفظ الأشعار وتخريج ما أشكل من القواعد دعتهم إلى وضع الشعر وخله، للإستشهاد به، وإقامة الحجّة عليه.[4]

---

1 – ينظر: الصدّيق حسين ، فلسفة الجمال ومسائل الفنّ عند أبي حيان التوحيدي، ط1، دار الرّفاعي، دار القلم العربي 2003، ص 219.

2 – علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعري العربي، ص 75.

3 – ينظر: الفاخوري حنا، تاريخ الأدب العربي، ص 52، 53.

4 – ينظر: المرجع نفسه، ص54.






أصبح انتقال الأدب أسهل، وبات انتشاره أعمّ وأشمل، وذلك عندما ظهرت الكتابة واعتمد عليها في تدوين الأدب، وهذا لا يجعلنا ننسى الأثر الذي تركته الكتابة في إفقاد تلك القيمة الجوهرية التي كانت تنشأ عن اتصال الرّاوي بالسّامع، على أنّ ذلك الأثر يمكننا التعاضي عنه عندما نفكر في الآثار الأخرى للكتابة في الأدب. وبخاصة ما نراه من أثر لغة الأدب في التطوّر العام لثقافة المجتمع الكلامية خاصة، بالإضافة إلى أثرها الجوهري في تطوير اللغة بشكل عام وإعنائها بالمفردات و المعاني والصوّر والتراكيب.[1]

بقدر ما يذمّ حسين الصديق الكتابة من حيث إفقادها القيمة الجوهرية التي كانت تنشئ وشائج ترابط واتصال بين المستمع و الملتقي، فهو يبرّر الكتابة من جهة أخرى بأن مدح امتيازاتها الواضحة في تطوير اللغة. مفردات وتراكيب، صور ومعاني.

فالكتابة العربية من الموضوعات التي درست قديما وما زالت تدرس حديثا ويعود السبب في ذلك قديما إلى صلة الكتابة برواية اللغة ودراسة النحّاة، إذ حرص رواة اللغة على أن تكون روايتهم شفهية عن طريق التلقي المباشر من الناطقين، لتكون موضع الثقة من الدارسين المستنبطين للقواعد، وكان وراء هذا العرف العلمي مشكلة الكتابة العربية، وما ترتب عليها من تصحيف وتحريف في النطق.[2]

يرى الجاحظ أنه: « متى سمعت بنادرة من كلام الأعراب فإيّاك أن تحكيها إلا مع إعرابها ومخارج ألفاظها؛ فإنك إن غيّرتها بأن تلحن في إعرابها وأخرجتها مخارج كلام المولدين والبلديّين، خرجت من تلك الحكاية وعليك فضل كبير».[3]

يحاول الجاحظ تبيان ضرورة ضبط الألفاظ إعرابيا، وسلامة نطق الحروف من مخارجها الصحيحة... حتى تكون روايتنا صحيحة لا يشوبها غلط ولا لحن، كذاك الذي نجده عند المولدين و البلدّيين غير العرب، وهذا وجه آخر لمكانة الرّواية، ويواصل الجاحظ حديثه قائلا: « إذا سمعت بنادرة من نوادر العوام، وملحة من ملح الحشوة فإيّاك وأن تستعمل فيها الإغراب، أو تتخيّر لها لفظا حسنا، أو تجعل لها من فيك مخرجا سريا؛ فإنّ ذلك يفسد

---

1 – ينظر: الصديق حسين، فلسفة الجمال ومسائل الفنّ، ص 219.

2 – ينظر: محمّد عيد، الملكة اللسانية في نظرية ابن خلدون، عالم الكتب بالقاهرة، 1979، ص 35.

3 – الجاحظ، البيان والتبيين،ج1، ص 145.

الإمتاع بها، ويخرجها من صورتها، ومن الذي أريدت له، ويــذهب إســتطابتهم إيّاهــا واستملاحهم لها».[1]

يحذرنا الجاحظ من سوء نقل ما سمعناه أو التحريف منه بغية إغرابه أو تحسينه؛ لأنّ هذا يفسد الإمتاع به.

يذهب إبراهيم أنيس في أنّ للأميّة في العصر الجاهلي أثر في وصل الكلام نظرا لاعتمادهم البالغ على السّمع وحده، و الأميّ و القارئ على السّواء قد يتلمّس تلك الحركة للربط بين كلمتين متواليتين، حين تدعو الضرورة الصّوتية في أثناء عملية النطق غير أنّ الفارق بين الأمّي و القارئ هو أنّ القارئ لا يكاد يشعر بتلك الحركة، بل حــين نوجّــه نظره إليها لا يكاد يتبيّنها أو يقرّ وجودها، لأنه تعوّد أن يكتب كل كلمة وحدها، وأنّ يميّز لها هجاء مستقلا، ممّا أفقد تلك الحركات الرابطة في نطق القارئين الكاتبين بعض حقهــا الصوتي؛ لأنه يختلسها اختلاسا، والأمّي الذي لا يعرف للكلام إلا الــصّورة المــسموعة أحرص على النطق بذلك الرّابط الصوتي، دون أن يعرف له كنها بطبيعة الحــال، فهــو عنده كأي صوت آخر من أصوات الكلام، به يصحّ النطق وبغيره يتعثر الكلام[2].

فالسّمع أبو الملكات اللسانية على حدّ تعبير ابن خلدون حيث تبرز قيمة السّماع في النطق الصحيح للحروف والربط السليم للكلمات، ويذكر محمّد المبارك قولا لعبد العزيــز الجرجاني وهو: «إنمّا الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار».[3]

ونجد تقاليد السّماع في الكلام بحكم قدمها وحداثة تقاليد الكتابة جعلت الكلام المسموع يبدو أكبر أهمية من الكلام المنظور، ذلك لأنه أدخل في الحياة من الكتابة وأوغل فــي ســلوك الفرد و المجتمع.[4]

وحتى لا نكون جاحدين بحق اللغة الخطية لابدّ من الاعتراف بأنّ إحدى حسناتها التي لا تردّ أنها سجّلت لنا مدوّنات شفوية ثابتة، ولاسيما ما كان منهــا شــعرا موزونــا

---

1 – المصدر السابق، ص 146.

2 – ينظر: أنيس إبراهيم ، دلالة الألفاظ، ص 161، 162 .

3 – المبارك محمّد، استقبال النص عند العرب، ص 109.

4 – ينظر: تمام حسّان، اللغة العربية معناها ومبناها، ط3، عالم الكتب، 1998، ص 46.

باعتبار هذا الجنس الأدبي يقوم على مقاطع صوتية يوقفنا وزنها بكل شفافية على البنية اللسانية وحتى الموسيقيّة الحقيقية لطبيعة هذه المدوّنة.[1]

يتمّ الإبداع في فضاء اللغة الشفوية ولا يصدر إلا عنها، واللغة الإنسانية قبل أن تسجّل وترسم أصواتها بأدوات في مواد بدائية هشة أو صلبة، كانت شفوية، ولذا فإنّ اللغة الشفوية أقد وأسبق من اللغة المكتوبة ولا أدل على هذا من أنّ العديد من لغات أو لهجات العالم لم تغزها الكتابة الخطية إلى عهدنا هذا.[2]

نجد التراث العربي بصفة عامة تراث سمعي وطاقة اللغة العربيّة باعتبارها من اللغات القديمة ترتكز على الميراث السّمعي، ثمّ إنها لغة تعتمد على التنغيم الذي يزدهر عادة في اللغات الإشتقاقية، وتجري على قياس واحد كلما اطردت، وتساعد على ذلك حركات الإعراب وعالم العروض و القوافي التي تجري مجرى الأصوات.

وما أكثر القصائد التي ازدهرت في الشعر العربي أساسها الأوّل هو الموسيقى وكان وراء ذلك طبيعة اللغة والتراث ونفسية الإنسان العربي، وتكرار المنظر من حوله بالإضافة إلى ظواهر الحداء و الغناء والسّماع[3]. وهي مصطلحات نحاول الوقوف عندها في صفحاتنا اللاحقة بغية شرحها واستجلاء معانيها.

نتساءل إذا تحدثنا عن القصيدة التراثية؛ كيف أنّ روايتها عن طريق السّماع خلدت وضربت بجذورها أعماق الإنسان العربي؟ وكيف أنها خلقت شكل محارتها الخاصّ على المستوى السّمعي أساسا ثمّ المستوى البصري ثانيا؟ إنّ هاتين الضفتين العريضتين المتساويتين صدرا وعجزا في القصيدة مع وجود ذلك النهر من الصّمت أو البياض الذي يقطعهما في الوسط؛ إلا صورة لذلك الشكل النموذجي الذي امتازت به قصيدة التراث سمعيا وبصريا.[4]

---

1 – ينظر: مرتاض عبد الجليل، اللغة والتواصل، إقترابات لسانية للتواصليين: الشفهي و الكتابي، دار هومة للنشر والتوزيع، ص 113.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص 91.

3 – ينظر: عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطوّر، ط3، مكتبة الخانجي بالقاهرة، 1993، ص19.

4 – ينظر: علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص 83.

استطاعت القصيدة العربيّة البيتية على المدى الزمني الطويل الذي قطعته، أن تخلق لنفسها حالة تواصلية أو قواعد استقبالية راسخة، في الذائقة العامة والخاصة، إلى الحدّ الذي صار إنشاء الشعر و استقباله أو الاستماع إليه يمثل حالة واحدة متطابقة تقريبا أو بينهما جدل لا ينقطع.[1]

وكأن هناك حالة توقع، فالملتقي تعوّد على نماذج معيّنة من خلال السّماع الدائم لها حتى مكنته ذائقته تلك على تصوّر وتنبؤ الشطر الثاني من البيت الشعري أو ربّما حتى القافية التي نظم بها الشاعر قصيدته انطلاقا دائما من الصدر أو الشطر الأول.

تفطن الشعراء القدماء إلى أهمية توفير النغم في قصائدهم إذ حاول الشاعر الجاهلي توفير الكثير من القيّم الصّوتية والتصويرية، فالموسيقى في معلقة عنترة تبرز بوضوح وجلاء، و الشاعر عن طريق بحر الكامل يحاول أن يعبّر عن مضمون الفروسية، ويستغل تفعيلات الكامل المتكرّرة، ويستفيد من هذا التساوي في انتقالاته السّريعة وتصوير حركات الضرب و الطعان التي تتطلب الخفة والسرعة، ممّا يفيض على النص نبضا منتظما ودفقا رحبا، ويكسبه وقعا حلوا.[2]

يعدّ البناء الموسيقي إحدى مكوّنات التجربة الشعرية التي ساهمت في إبراز جمالية القصيدة وتزيينها، وقد أبدعت قصيدة التراث العربيّة –ذات النظام البيتي المعروف– شروطها التواصلية، وكرّستها في ذهنية المتلقي العربي وحفرتها في أذنيه عن طريق تكرارها الطويل، كما تحفر أمواج البحر خطوط حركتها في جدار المحّارة، خالقة بذلك شروط تخلق الكائن الرخوي داخلها، وهذا ما يجعل الأذن البشرية متطوّرة.[3]

تمكن المستمع نظرا لاستقباله عددا من القواعد النقدية والبلاغية والبنائية أن يضمن للقصيدة العربيّة نجاحها من حيث تحققها الإيجابي انطلاقا من عنصر التوقع الذي أشرنا إليه سالفا، ويتجلى أنّ طبيعة النفس العربيّة المرهفة، والبيئة الصحراوية الصّامتة، قد

1 – ينظر: عبد الدّايم صابر ، موسيقى الشعر العربي، ص 19.

2 – ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 – ينظر: علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص 82.

ساعدت العربي على قول الشعر و التغني به ليكسب سمعه ذائقة متميّزة، محاولا بعد ذلك التواصل مع غيره من خلال التأثير فيه بالقيّم الصّوتية التي يحلي ويزيّن بها قصائده.

وقد يكون للشفوية والارتجال الشعري بديهة، دليلا قاطعا على صدق المشاعر والأحاسيس لدى الشاعر، كما أنّ للرّواية دور بارز في الحفاظ على الشعر من جهة وعلى نحله من جهة أخرى، كذلك للكتابة دور سواء كان سلبا أو إيجابا لتبقى القصيدة التراثية نموذجا جماليا حظي به الشعر العربي. وفتن المتلقي العربي بسحر كلماته ورنين حروفه ولولا تفطن الشاعر بمدى جذب سامعه والتأثير فيه لما خلد شعره ولما ذاع صيته.

# الفصل الأول: ماهية: الإنشاد، الشّعرية والإيقاع

**1 - فن الإنشاد:**

أ- مفهوم الإنشاد

ب- علاقة الإنشاد ببعض المصطلحات

**2 - ماهية الشّعرية:**

أ- مفهوم الشّعرية

ب – مصطلحات الشّعرية

**3 - الإيقاع الشّعري:**

أ- مفهوم الإيقاع

ب- أقسام الإيقاع

جـ- الإيقاع وعلاقته بالشّعرية والإنشاد

**1 - فن الإنشاد:**

**أ- مفهوم الإنشاد:**

أثر عن العرب أنهم كانوا ينشدون الشّعر، وتجمع الروايات على أن الشعراء كانوا يتوسلون "الأسواق" ليتباروا بهذا الانشاد، إن في مفاخرهم أو مدائحهم، وحتى مراثيهم. وكان الناس من حولهم يطربون لهذا الإنشاد لما فيه من موسيقى ولما يبعث فيهم من حياة وحرارة، فلا تكاد الآذان تسمع هذا الشّعر المنشد حتى تتلقّفه القلوب[1]، « إذ الشّعر بداهة أخفّ وألطف بفضل سمته المائزة اللّسانية في استعمالاته اللّغوية، مما يزيده حلاوة وعذوبة وليس ذاك إلاّ لكثرة جريانه على اللّسان، والشعر في ذاته قد تتفاوت جهات إبداعه، فيكون منه المستثقل الكاد للّسان مثلما يكون منه المستخف الملذوذ الإيقاع».[2]

واهتمت العرب منذ القدم بتحسين الكلام وتنميقه، وذلك من خلال تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي، لأن في ذلك تحسين للكلام بجريان الصوت في نهاياتها.

ولا يخفى علينا أن الشّعر العربي تأسس قديما على المسوغات الشفوية التلفيظية والسماعية التطريبية [3]، إذ لا يمكن تجاهل ماللّغة العربية من امتيازات جمالية وأجراس نغمية، تطرب السامع و تنعش إحساسه بالأريحية.

ثبت لنا الشّعر من خلال مسيرته التاريخية أنّه مسموع أفضل منه مقروء، وهما حقيقتان تفتحان الباب أمامنا واسعا للتّعامل مع الشّعر العربي إيقاعيا[4]، حيث عنى العرب بموسيقية الكلام، لأنهم لم يكونوا أهل كتابة و قراءة بل سماع وإنشاد، وظلت هذه خاصية بارزة في الشّعر العربي في كل العصور.[5]

فالشعر ملأ الأسماع و القلوب في أسواق العرب، في جاهليتهم و إسلامهم، حيث كان ينشد على أسماع الناس، فيحكم لهذا الشّاعر على ذاك من منظور نقدي بسيط دفع

---

1 - ينظر: رياض زكي قاسم، تقنيات التعبير العربي، ط2، دار المعرفة، بيروت لبنان 2002، ص133.

2 - عميش العربي، خصائص الإيقاع الشعري، ص222.

3 - ينظر: المرجع نفسه، ص 05.

4 - ينظر: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض و الإيقاع الشّعري، ط1،دار الأيام، 1996-1997، ص173.

5 -ينظر: أنيس إبراهيم ، دلالة الألفاظ، ص155.

الشّعراء إلى التجويد في إبداعهم[1]، وما جود الشّعراء في إبداعهم إلاّ ليقينهم بمدى سلب قلوب العامة، واستقطاب أفئدتهم، وهم ينشدون ما جاشت به قرائحهم من شعر. حتى أن الكتابة عبر مسارها الطويل لم تترجم أحاسيس الإنسان و عواطفه، و ميوله وتطلعاته وإن وفّقت في جوانب فإنّها أخفقت في أخرى[2]. نظرا لصمت حروفها وكتمان رنّاتها بين صفحات الدفاتر والكتب، بيد أن هذا لا يؤدي بنا إلى تجاهل قيمة التّوثيق الكتابي و دوره مثلا في إثبات النبرة في الاستفهام و التعجب و غيرها.

اكتشف الشّاعر العربي منذ القدم مدى اهتمام المتلقّي بما ينشد وإعجابه بما يتلفّظ به من نغمات شعرية، فراح يجول و يصول بين مخيلته، وبين تحسين ألفاظه كي تخرج منسجمة، عذبة، وهنا تلفت انتباهنا نظرية التلقّي المعروفة عندنا اليوم باعتبارها اكثر نظريات الأدب أهمية وأشدها صلة بمقياس الجودة من خلال تاثيرالصورة الأدبية فيه، فإذا امتلك زمام تأثيره في متلقّيه فقد حقق للأدب أدبيته، ومنح النّصوص قيمة عالية ووفّر لها فرص البقاء والخلود عبر العصور، فخلود الأعمال الأدبية إنما هو خلودها في نفوس متلقّيها[3]، الذين تولّدت لديهم قيم السماع عند الإنصات إلى النّص الفائق الذي يملك العقل ويسد فراغه، حتى لا ثغرة للشرود، فالنّص الجيد يجبر السامع على الإصغاء، ويدفعه للتفاعل مع النّص؛ والجبر هنا ليس قيدا بل حرية الاختيار، فمعاودة القراءة والسماع لنصوص مكتملة فنّيا سوف يربي ذوقا وينمي دربة ويعلّم طرقا مبتكرة للتعامل مع النّص اصغاءا وسمعا وقراءة.[4]

يرى عميش العربي أن تأسس الشّعر كان على غايتي التغنّي الذّاتي المقصود به تطريب الذّات وتشنيف السمع، والتفنن في إطلاق الصوت وتبعيده جهارة وتفعيل المتصورات[5]، ها هو اليوم يتجاوزها استجابة لدواعي التلقّي التي كانت حاضرة في وعي الشّاعر .

---

1 - ينظر: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض و الإيقاع الشعري، ص 174.

2 - ينظر: عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، ط1، كلية العلوم والآداب، الجامعة الهاشمية، 1998 ص110.

3 - ينظر: المبارك محمد، استقبال النّص عند العرب، ص9.

4 - ينظر: المرجع نفسه، ص110.

5 - ينظر: عميش العربي، خصائص الايقاع الشعري، ص23، 24 .

حتى وإن غادر الشّعراء – الارتجال – متأملين ما في نفوسهم بالكتابة فان قدرة المتلقّي على التّواصل مع النّص ظلّت رهنا بالشفوية، ويمكن تلمس ذلك من خلال النقـاط التي ذكرها ابن قتيبة في كتابه الشّعر والشّعراء:

« 1- اعتماد الشّعر على طريق الالقاء في محفل جماهري أو مختصر على عدد محـدد من الأفراد مما يتطلّب تلقّيا شفويا سريعا يدفع الشّاعر إلى استبطان صوت الجماعة فـي قصيدته.

2- أغراض الشّعر خاصة المدح، إذ يقتضي غالبا حضورا جسمانيا للممدوح الذي يصبح ضرورة متلقّيا شفويا.

3- نزوع الشّاعر نحو إذاعة شعره ونشره على الاسماع لا حفظه في بطـون الـصحف وأن يرى علامات انتصاره مرسومة على وجوه متلقيه.

4- طبيعة الشّعر القائمة على الإنشاد أصلا، والإنشاد يفضي إلى استحضار سامع فمعادلة الشعر الأساسية عبر العصور شاعر منشد ومتلقّي سامع».[1]

وهذه النقاط المتداخلة والمتقاربة تؤكّد أن الشاعر يتأثّر أيما تأثّرا بالتلقّي.

يجعلنا الحديث عن الشفوية نتساءل، هل تعني الشفوية مجرد نتاج الشفاه أي مـا يصدر عن الشفاه من مطلق الكلام؟ أم ما يراد بالشفوية وأطوار يطلق عليها (الـشفويات) إلى إجمال ما يصدر فقط عن هذه الشفاه التي تعبر عما يكمن في الخيال الشّعبي الـساذج من تبحر وتوسع وتمثّل للأشياء والعالم، جمالا وقبحا وحبا وكرها وسلاما وحربا، فكما أن كل ما يكتب لا ينبغي له أن يكون بالضرورة أدبا، بل أدبا رفيعا خالدا، فكذلك لا ينبغي أن يكون كل مايصدر عن الشّفاه أدبا شفويا، فليس الأدب الشفوي إلاّ زبدة الأقوال التي تؤثّر والآثار الجميلة التي تروى، والخيال البارع الذي يمتشق، والصوت الحنون الذي يطـرب والإيقاع الجميل الذي يبهر ويسحر.[2]

---

1 - ابن قتيبة أبو محمد عبد ا بن مسلم، الشّعر والشعراء، تحقيق : مفيد خميس، ط2،دار الكتـب، بيـروت، 1985 ص 90.

2 - ينظر: المبارك محمد ، استنقبال النّص عند العرب، ص114.

ويذهب الجاحظ إلى إفادتنا بإيراد علاقات المقارنة بين الخطابة والشّعر ويظهر ذلك في مواضع عديدة من كتاباته، لعل أهمها صحيفة بشر ابن المعتمر التي أوردها في كتابه البيان والتبيين حيث افتتحها بشر بكلام عام عن المخاطَب والمخاطِب إذ قال: «ينبغي للمتكلم أن يعرف اقدار المعاني، ويوازن بينها فيجعل لكلّ طبقة من ذلك كلاما ولكل حالة من ذلك مقاما حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات».[1]

فالأدب عموما شعرا أو نثرا أو خطابة كما قال الجاحظ كلّها تندرج ضمن الأدب الشفوي حيث يلتقي الشّعر مع الخطابة في محاولتهما التّأثير في السامع وجذبه، ومنح الكلام والمعاني والمقامات حقها في نجاح عملية التواصل الشفوي بين المخاطَب والمخاطِب.

ويذهب كلود ليفي ستراوس إلى أن ظهور الكتابة ليس أمرا مفضيا إلى أرفع الدرجات من الثقافة متسائلا: أليست الإلياذة والأوذيسا من الروائع الأدبية الإنسانية التي تنطبق عليها الشفوية؟ وما ضرها أنّها لم تكتب في عهد انتشار المكتوبات لا المرويات؟ ثم ما ضر الأدب العربي القديم ( ما قبل الاسلام ) الذي قام كله على الرواية، وهل نقّصت من جماليته ورقيه وخلود شفويته تلك التي كان يعول عليها إبداعا وترويجا.[2]

استطاعت الرواية الشفوية أن تعرفنا بماضي الشعراء في العصر الجاهلي حيث كانوا يتغنّون بشعرهم وهم ينشدونه، ويلقونه كما كان يفعل الأعشى (صنّاجة العرب) أو المهلهل الذي كان يتغنّى بشعره وهو يشرب الخمر « ونحن في الحقيقة لم يصل إلينا هذا الشّعر إلا ناضجا، كاملا، منسجم التّفاعيل مؤتلف النّغم».[3]

كان الإنشاد موهبة لها شأنها الخطير في امتلاك أزمة الآذان، وجذب أعنّة الحدق والتسلّط على ألباب المستمعين في المحافل الحافلة والمقامات المشهودة، ذلك من طبيعة الجماهير العربية أن تطرب أسماعهم قبل قلوبهم، في هذا يقول ابن حيوس في وصف قصائده:

---

1 - الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص138.

2 - ينظر: مرتاض عبد الملك، مدخل إلى نظرية الثقافة الشعبية، مجلة التراث الشعبي، بغداد، عدد2، 1992، ص5.

3 - الجمحي ابن سلاّم، طبقات فحول الشّعراء، دار النهضة العربية، بيروت. قرأه وشرحه محمود شاكر،ص ش.

إذا أنشدت كادت لفرط بيانها تعيها القلوب قبل وعي المسامع

فالإنشاد صوت، والصوت سماع، وهذه الثلاثة عناوين لشيء واحد لأن كل منهـا يـؤدي إلى الآخر، ولا يمكن تصور وجود أحدهما دون الآخر[1]، ويقودنا هـذا دون شـك إلـى محاولة تعريف الإنشاد لغة.

يعرفه ابن منظور:« النشيد لغة رفع الصوت، وكذلك المعـرف برفـع صـوته بالتعريف، فسمي منشدا، ومن هذا إنشاد الشّعر إنّما هـو رفـع الـصوت، ونـشيدي أي صوتي، وقولهم نشدت الضالة أي رفعت نشيدي أي صوتي ومنه نـشد الـشّعر وأنـشده فينشد: أشاد بذكره وأنشده إذا رفعه، وقيل في معنى قوله صلى ا عليه وسلم: ولا تحـل لقطتها إلاّ لمنشد. ونشدت فلانا أنشده نشدا، إذا قلت له نشدتك ا أي سألتك با ، كأنـك ذكّرته إياه فنشد أي تذكّر. وفي المحكم: نشدتك ا نَشدة ونِشدة ونِشادا، اسـتحلفتك بـا والنّشيد: الشّعر المتناشد بين القوم ينشد بعضهم بعضا والنّشيد من الأشعار ما يتناشد.»[2]

وجاء تعريف الإنشاد لغة في القاموس المحيط: « وأنشد الـشّعر قـرأه، وتناشـد وأنشد بعضهم بعضا والنِشدة بالكسرة، الصوت والنشيد: رفع الصوت والـشّعر المتناشـد كالانشودة ج: أناشيد واستنشد الشّعر طلب إنشاده».[3]

وإذا رجعنا إلى جذر كلمة نشيد في اللّغة فيرى أدونيس أنّها تعني الصوت، ورفـع الصوت، والشّعر نفسه الذي يتناشده الناس، وقد كان الأّصل أن ينشد الشاعر هـو نفـسه قصيدته، والشّعر من فم قائله أحسن – حسب الجاحظ – فإنشاد الـشّعر موهبـة أخـرى تضاف الى موهبة قوله[4] من خلال التعلّم والدربة والمِران.

---

1 - ينظر: الجندي علي، الشّعراء وإنشاد الشّعر، ط2، فن التشبيه، 1966، ص 09.

2 - ابن منظور ، لسان العرب، م14، ص255.

3 - الفيروزابادي مجد الدين محمد بن يعقوب بن إبراهيم الشيرازي الشافعي، القاموس المحيط، ج1،دار الكتب العلمية بيروت، 1999، ص473.

4 - أدونيس علي أحمد سعيد، الشّعرية العربية، ص7.

أما عند الكندي وابن الطّيب، فقالوا: « إن النّشيد ما ابتدئ في أول أبيات شعره أو في أقسام كلامه، إذا لم يكن شِعرا بكلماته غير منغّمة، والاستهلال هو ما ابتدئ في أولـه بكلمة غير منغّمة ».[1]

« والنشيد يكون من البيتين في واحد ومن الأربعة في اثنين إمـا متـواليين وإمـا غيـر متواليين، فأما ما زاد على ذلك فلا يستعمله إلاّ أصحاب القصائد، فأما النشيد في خمـسة أبيات وما زاد فإنه يسمى «النصب» عند الطنبوريين وحكى أبو الفرج الأصفهاني، أنّه لا يقال ذلك إلا في الطنبور».[2]

إضافة الى ما قيل يعد الإنشاد أكثر المصطلحات ثراء وإيحاءا، إذ يتّـصل بنظـام اللّغة، وبعناصر الإدهاش والجمال فيها، ويتّصل من جانب آخر باللّفظة وتكوينها وجرسها الرنّان وصورتها المفضية إلى القلب، وهو هذا التركيب الوزني في المقاطع تهفـو إليـه النّفس، فتتداعى طربا لحلاوة يختزنها السمع ويدعوها البصر، والإحساس.

يذهب أدونيس إلى الربط بين الإنشاد والوزن والإيقاع، واعتبار الإنشاد فن صوت -المتعلّق بالمنشد – يقابله فن الاصغاء – المتعلّق بالمستمع– في قوله: «النّـشيد: جـسد مفاصله الوزن والإيقاع والنّغم، وعلى إحكامه الغني تتوقّف استجابة السمع، فالنّشيد فن في الصوت، يفترض فنّا يقابله هو فن الإصغاء وقد تم هذا الإحكام».[3]

أما إنشاد الشّعر ذاته، فقد كانت له في الجاهلية تقاليد خاصة استمرت في العصور اللاّحقة، كان بعض الشّعراء مثلا ينشد قائما وكان بعضهم يرفض – كبرياءً- أن ينشد إلاّ جالسا وكان بعضهم يقوم بحركات من يديه أو من جسمه كلّه، كالخنساء التي كانت فيمـا يروى تهتز وتنظر في أعطافها حين إنشادها الشّعر.

وهذا ما يحقّق في الشفوية اللّقاء بين فعل الصوت وفعل الجسد، فعل الكلمة وفعل الحركة في حين بعض الشعراء يلبس حين ينشد شعره ثيابا جميلة مختلفة عن ثيابه العادية، كـأن

---

1 - الكاتب حسن بن أحمد بن علي، كمال أدب الغناء، مراجعة: محمود أحمد الحفني وتحقيق: غطاس عبد الملك خشبة الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975، ص82.

2 - المرجع نفسه: ص83.

3 - أدونيس علي أحمد سعيد، الشّعرية العربية، ص9.

الإنشاد – عرس أوعيد – وكان بعضهم في العصور اللاحقة يتزيا بزي الماضين من شعراء الجاهلية توكيدا على الصلة الحية بين الحاضر والماضي.[1]

ويمكننا اعتباره دليلا قاطعا على اهتمام الشعراء بالإنشاد صوتا وكلمة، جسدا وحركة ومنحه قيمة احتفالية، شأنه شأن الأعياد والأعراس عندهم.

وقد نوه العقّاد على أن اختلاف الإنشاد بين المنشدين هو سبب الاختلاف بين العرب وسائر الشعوب السامية، فإن شعوب وادي النهرين ألفت أناشيد الكهان في الهياكل فترخّصت في القافية. كما ترخّصت فيها الشعوب الآرية التي يتغنّى فيها النّاس مجتمعين فغلبت على شعرها أوزان القصيد المفرد وقوافيه، والمشاهد من أشعار الأمم في لغات متعددة أن القافية تلتزم الشعر المنفرد " الغنائي" الذي يتغن به ناظمه وراويه ويصغي إليه المستمعون دون أن يشتركوا في الغناء، ويلاحظ هذا في أغاني المنشدين الحماسيين أو المتغزلين التي يسمونها "*Ballads*" (بللاد) في بعض اللغات الأوربية، والمرجع إلى جانب هذا أن حداء الإبل ( وهو غناء فردي) كان له عمله المحسوس في التزام القافية في الشّعر العربي. سواءا بدأت القافية في سجع الكهان كما يرى الكثيرون أو كان ابتداؤها فير غناء الحداة.[2]

ومن هنا يتجلى لنا ارتباط الإنشاد ببعض المصطلحات كالحداء والغناء، وغيرها من المصطلحات التي نحاول التوقّف عندها لتوضيحها أكثر.

وقبل ذلك هناك ملاحظة مهمة نقلها الأصمعي وأوردها الجاحظ:«قال الأصمعي: قيل لسعيد ابن المسيب:هاهنا قوم نساك يعيبون إنشاد الشّعرقال: نسكو نسكا أعجميا، وكان ابن المسيب يرى أن الإنشاد ميزة خاصة في العرب دون غيرهم من الأقوام والأمم نظرا للمآثر والمناقب التي تمتاز بها اللغة العربية ، ويمتاز بها الشعر سواء تعلّق ذلك باللفظ أو التركيب أو التقطيع أو الجرس أو بنية اللّغة الموسيقية».[3]

1 - ينظر: المرجع السابق، ص8، 9.

2 - ينظر: عبد الدايم صابر ، موسيقى الشّعر العربي، ص163.

3 - الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص202.

يعني أن تميز العرب بالإنشاد راجع إلى جمالية اللّغة العربية من لفظ وتركيـب، تقطيـع وجرس، مما يساعد المنشد على إبراز تلك القيم الصوتية بتلويناتها المختلفة.

**ب- علاقة الإنشاد ببعض المصطلحات:**

ينشد الشّاعر الجاهلي شعره إنشادا، لأنّه موسيقي بفطرته وكان الشّعر مادة الغنـاء عند القدماء، فالصلة بينهم قوية واشجة، إنّه يترنّم بالشّعر الملحن إذا كـان فـي غمـرة الحروب رافقته قصائد الفخر، وأراجيز الحماسة التي تغنّى مع أهازيج النّساء في ساحات القتال وإذا استسقى الماء من البئر غنّى وترنّم ليروح بذلك عن نفسه المتعبة المكدودة وإذا قطع الفيافي والقفار مع إبله راح يحدو لها غنّاءا مرنّما عذب الألحان يعينها على تحمـل مشاق السير، يضاف إلى ذلك ما كانت النّساء يرقّصن به أطفالهن من الأشـعار الخفيفـة والأراجيز الرشيقة المصحوبة بالإلقاء الحلو والغناء المرقّص حقا، وهذه الأراجيز الغنائية اتسعت لكلّ غرض من أغرض الحياة عند العرب، واتّسمت بحسن الأداء والنّغم الرقيـق والإيقاع الراتب حينا،والمتنوع حينا آخر. بل إن العرب راعوا العنصر الموسـيقي فـي الشّعر عندما قسموا شعرهم الى مرقّص، ومطرب، ومقبول، ومسموع، ومتروك، وهـذا الأخير هو ما كان كلاّ على السمع والطبع.[1]

يبرز لنا أن هناك علاقة وطيدة بين الشّعر والغناء والإنشاد، ومن بـين اللّـذين اعتبروا الإنشاد شكلا من أشكال الغناء- أدونيس- الذي يرى أن الموروث العربي حافـل بالإشارات المؤكّدة لذلك، فكثيرا ما شبه الشعراء المنشدون بـالطيور المغـردة، وشـبه شعرهم المنشود بتغاريدها، ويقال : " مقود الشّعر الغناء"، وفي هذا يقول حسان بن ثابـت في بيته المشهور:

تغنى في كل شعر أنت قائله  إن الغناء لهذا الشعر مضمار[2]

ويضف محمد المبارك أن كلمة غناء أو الشّعر الغنائي قد اكتسبت دلالات جديدة عبر العصور، وأن الشّعر العربي كلّه وصف بأنّه شعر غنائي، ثم ينبهنا إلى فهم حقيقـة الشّعر الغنائي العربي، فهو ليس الشّعر الغنائي الذي عزف أرسطو عـن دراسـته لأنّـه

1 - ينظر: رجائي أحمد، أوزان الالحان بلغة العروض وتوائم من القريض، ط1،دار الفكر، 1999، ص13، 14.

2 - ينظر:أدونيس علي أحمد سعيد، الشّعرية العربية، ص7، 8.

ملحق بالموسيقى كما أنّه لا يتطابق مع التحديد الذي وضعه كثير من الدارسين حين قرنوا الغنائية في الشعر بالإنفعالية التي تصاحب الحياة النفسية للإنسان[1]، وقد أدرك القدماء جيدا هذه الآصرة القوية التي تربط بين الموسيقى والكلام، ويرجع أرسطو الـدافع الأساسـي لإبداع الشّعر علّتين، أولهما: غريزة المحكاة والتقليد، وهي علّة جـاءت ضـمن نظريـة الابداع الشّعري الأرسطية، وثانيتهما: غريزة الإنسجام مع النّغم .[2]

وضع أرسطو أول كتاب نقدي في الشّعر قدم فيه نظرية حول مفهوم الـشّعر ووظيفتـه فالشّعر عنده (محاكاة غير حرفية ومنشؤه مرتبط بالغريزة أو الاستعداد الفطـري لقـول الشّعر). يقول أرسطو: "يبدو أن الشّعر نشأ عن سببين كلاهما طبيعي، فالمحاكاة غريـزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة...وبالمحاكاة يكسب معارفه الأولية".

ووظيفة الشّعر عنده ( إيجاد توازن أخلاقي من خلال تنمية عاطفتي الخوف والشفقة).[3]

ويذهب عميش العربي إلى أن التغنّي عند العرب نقيض الإعجام يحرر كثيرا مـن الطاقات الروحية ويمنحها أبعادا إنسانية خارقة للعادة.[4]

فالغناء أو التغنّي بالشّعر هو أقرب تنغيم تنزاح إليه الوظيفة الإنشادية، رغم تفاوت كل من الإنشاد والغناء في الأداء الزمني لإيقاع مقاطع أصوات الحروف.[5] وقد توجه الشاعر الى الترنّم أو التغنّي بالأبيات التي كونتها موهبته أثناء العمل مما يمثّل فائدة ذات بعد فنّي، لأن ذلك سيتيح له الاستماع إلى صوت نفسه استماعا ربما أوقفه على نقص أو قصور في هذا الموضع أو ذاك من القصيدة فيشرع إلى علاجه، وصوته حينئذ سيكون بمثابـة صـوت شخص آخر يقرأ ويقترح التعديل إذا احتاج عمله إلى التّعديل.[6] لأن قراءة القصيدة ليست القصيدة ذاتها، إذ بإمكاننا أن نصحح الأداء بعقولنا، ولو بلغ الأمر أن سمعنا إنشادا أقررنا

1 - ينظر: المبارك محمد ، استقبال النّص عند العرب، ص118.

2 - ينظر: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشّعري، ص151.

3 - ينظر : كراكبي محمد، خصائص الخطاب الشّعري في ديوان أبي فراس الحمداني ، دار هومـه، 2003، ص24 .25.

4 - ينظر: عميش العربي، خصائص الإيقاع الشعري، ص24.

5 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

6 - ينظر: البنداري حسن، نظرية الإبداع الشّعري عند النواجي، ص112.

بأنّه ممتاز أو كامل، فإنّنا لا نستبعد إمكانية أن يقدم شخص آخر أو حتى المنشد نفسه في وقت آخر. قراءة مختلفة تماما قد تستخرج عناصر من القصيدة مساوية في جودتها للعناصر السليقة.[1]

وعليه لكلّ شاعر طريقته الخاصة، تلونت بفرديته، مضيفا إليها تفاصيل ملموسة في التوقيت والترجيع والتنغيم.

ويوحي كتاب (الأغاني ) للأصفهاني بالعلاقة الوثقى بين الشّعر والغناء، والغناء يتوجه قطعا الى متلق سامع لا قارئ. بينما الشّاعر ومن خلال شعره يتوجه إلى سامع وقارئ.

وإذا كانت الأوزان الشّعرية تصلح كلّها للغناء، فلا يعني هذا أن الشّعر العربي كلّه يصلح للغناء أيضا.

وتدعيما لما قلناه بهذا الصدد يضيف محمد المبارك أن الشّعر بقسميه- الذي يصلح للغناء والذي لا يصلح- كلّه إنشادي، وأول ما يلفت الانتباه في الانشاد هو الإلقاء في محمل على أسماع متلقّين يعتمدون قناة المشافهة. إن الانشاد وإن كان ضربا من الغناء فإن أحدهما ليس صنوا للآخر، يتطلّب نصا سهلا متوفرا على صفات حسية وعاطفية وغزلية معينة، والشّاعر هو الذي ينشد شعره غالبا وهي صفة مكملة للقدرة الشّعرية. بينما يغنّى الشّعر من آخرين يمتلكون ميزات الغناء و التطريب، وغالبا ما تعتمد المقطّعات والقصائد القصيرة في الغناء، ولا يلتزم بذلك في الإنشاد.[2]

ويبدو أن العلاقة التي تربط الغناء بالشّعر، جعلت بعض الأدباء يرى أنّهما متلازمان عند جميع الأمم، وأن الشّعر وضع أولا للتغنّي به، وإنشاده للآلهة أو الملوك مما حدا باليونان والرومان أن يقولوا « غنّى شعرا » لا « نظم » شعرا أو « وضع شعرا» والعرب يقولون « أنشد شعرا » أو أنشد الشعر الفلاني أي غنّاه، وقد نبغ منهم جماعة يغنّون شعرهم كما فعل الأعشى حتى لقب بصناجة العرب.[3]

---

1 - ينظر: رونيه ويليك و أوستن وراين، نظرية الادب، ص152.

2 - ينظر: المبارك محمد ، استقبال النص عند العرب، ص120.

3 - ينظر: صيام زكريا، دراسة في الشعر الجاهلي، ص13.

والغناء عند التّوحيدي كما ذكر حسين الصديق؛ إنّه شعر ملحن داخل الإيقاع والنّغم الوترية منعطفة على طبيعة واحدة يرجع سالكه إليه[1]؛ إذ يربط الغناء باللّحن الذي يعرفـه قائلا: « صوت بترجيع خارج من غلظ إلى حدة ، ومن حدة إلى غلظ بفصول بينة للسمع واضحة للطبع»[2]، و«الترجيع عموما نغم كثيرة طوال تتكرر من أولها الى آخرها ومـن آخرها إلى أولها مرة واحدة».[3]

وذكر في "كمال أدب الغناء" قولا لإسحاق الموصلي الذي يرى أن الغناء أجنـاس فمنها ما يشجي ويبكي ويلين القلوب ويرقّقها، وهو ما كان فـي الغـزل والبكـاء علـى الشباب، والشوق الى الوطن والمراثي والدهر وذكر الموت، ومنها ما يسر ويبهج ويبحث على الكرام وهو ما كان في المديح وذكر الوقائع والأيام والمفاخر.[4]

وما يهمنا في الأمر هو تلك الصلة العضوية التي تجمع بين الشّعر والغناء، حيـث كـان العرب في جاهليتهم يزنون الشّعر بالغناء، أي كما قالوا:« إن الغناء ميزان الشّعر ».

ويذهب ابن رشيق إلى القول بأن الغناء أصل القافية والـوزن مؤكّـدا أن الـوزن قواعد الألحان، والأشعار معايير الأوتار. واسطع دليل على أن الشّعر بالنسبة إلى العرب إنشاد وغناء كتاب ( الأغاني ) لأبي الفرج الأصفهاني.[5]

ويدرج أدونيس إضافة إلى قول ابن رشيق قولا آخر لابن خلدون « كان الغناء في الصدر الأول من أجزاء الفن، لأنّه تابع للشّعر إذ الغناء إنّما هـو تلحينـه...» ويـضيف محددا صناعة الغناء بأنّها « تلحين الأشعار الموزونة بتقطيـع الأصـوات علـى نـسب منتظمة».[6]

ارتبط الشعر العربي دائما بالغناء، الذي ارتبط هو الآخر بالألحان. حتّى أن ابن رشـيق يذكر أن ألذّ الملاذ كلّها في الألحان، وأن الأوزان قواعد الألحان والأشعار معايير الأوتاد

1 - ينظر: الصديق حسين، فلسفة الجمال ومسائل الفن، ص 240.

2 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 - الكاتب حسن بن أحمد علي، كمال أدب الغناء، ص80.

4 - المرجع نفسه، ص77.

5 - ينظر : أدونيس علي أحمد سعيد، الشّعرية العربية، ص8.

6 - المرجع نفسه: ص 8، 9.

وعلى هذا قالوا: فلان يتغنّى بفلان أو فلانة إذ وضع فيه شعرا وكذلك قالوا حـدا بـه إذا عمل فيه شعرا.[1]

بيد أن الشّعر المغنّى أو الذي يصلح للتلحين والموسيقى هو أقل من الشّعر الذي لا يصلح لذاك شأنا وقيمة أدبية وفنّية.

ويرى بعض النّقاد اشتراك الغناء والشّعر ببعض المصطلحات: إذ يقال غنّى وحدا وترنّم بالشّعر، مع أن الحداء والترنّم من الغناء الملحن كما أن الرمل والهزج من بحـور الشّعر ومن أجناس الغناء.[2]

يقودنا هذا إلى محاولة فهم مصطلح الحداء وحقيقته، حيث يتـصور بعـضهم أن الشّعر سليل أغاني العمل: فالباحث الاجتمـاعي كـارل بـوخر (*karl bukher*) رأى أن حركات العمل المنتظمة- وخاصة العمل الجماعي – دفعت مزاوليه إلى التغنّـي بأغـاني موزونة إيقاعية مصاحبة لهم، وميسرة لهم تيسيرا نفسيا وتتمثّل هذه الأغاني في أراجيـز الأعمال المتنوعة عند العرب التي تولّد عنها الشّعر، ويقتصر فريق ثالث- أغلبـه مـن القدماء - على لون خالص العروبة من الغناء وهو الحداء ويذهبون إلى أنّه الأب الشّرعي للشّعر وأن إيقاعه مستمد من حركة الناقة في سيرها.[3]

ويذكر أحمد رجائي في إحالة كتابه شيئا من الغناء والحداء اجمعت كتب من الأدب العربي على أن أقدم أوزان الشّعر العربي هو الرجز، وأن أول الغناء حداء الإبـل، فقـد قالت العرب: الحداء قبل الغناء على أن الحداء نفسه كان على بحر الرجز وقـديما قـال الشّاعر :

فغنّها وهي لك الفداء إن غناء الإبل الحداء

والبيت نفسه من بحر الرجز على أن إيقاع الحداء ووزن الرجز لم يأتيا من مشي الجمـل أي حركة أرجله كما يظن بعضهم بل حركة ظهره كما يحس بها راكب الجمل.[4]

---

1 - ينظر: ابن رشيق أبو علي الحسن الأزدي القيرواني ، العمدة، ج1،حققه وعلق عليه : النبوي عبد الواحد شـعلان مكتبة الخانجي بالقاهرة ، 2000، ص26.

2 - ينظر: علوي الهاشمي ، فلسفة الإيقاع الشعري، ص140.

3 - ينظر: نصار حسين، القافية في العروض والأدب، ط1،مكتبة الثقافة الدينية، 2001، ص 35.

4 - ينظر : رجائي أحمد ، أوزان الألحان بلغة العروض، ص204.

ويؤكّد رجائي رأيه من خلال الرواية التالية: يقول المسعودي رواية عن ابـن خردانبـه المتوفّى عام 345هـ: "وكان الحداء في العرب قبل الغناء، وقد كان مضر بن نزار بـن معد سقط عن بعير في بعض أسفاره، فانكسرت يده، فجعل يقول: (يا يداه يا يداه) وكـان من أحسن الناس صوتا، فاستوسقت الإبل وطاب لها السير، فاتّخذه العرب حـداء برجـز الشّعر، وجعلوا كلامه أول الحداء، فمنه قول الحادي: (يا هاديا يا هاديا ويا يداه يا يـداه) وكان الحداء أول السماع والترجيع في العرب، ثم اشتقّ الغناء من الحداء".[1]

ويبقى الحداء مناسبة شعرية هو نفسه يستوحي الغناء في ليالي البادية القمراء بين الحنين إلى الموطن الذي بارحه الركب والأمل في المكان الذي ينتقل إليه.

لا نزاع في أن هناك صلة بين الحداء ووزن الشّعر العربي، فإن لم يكن ما نظّمـه العرب يتغنّى به الحداة فعلا فهو وزن لا يخالفه ولا ينفصل عن نغماته وأعاريضه، وحين نمعن النّظر إلى بنية القصيدة العربية نجد أن البناء الموسيقي يتقدم على البناء بالـصورة لأن القصيدة إذا فقدت العنصر النغمي ( الوزن الشّعري) تخرج من دائرة الشّعر إلى دائرة النثر الفنّي، ولذلك عرفوا الشعر بأنه: « الكلام الموزون المقفّى الذي يقصد بـه الجمـال الفنّي والبناء الموسيقي في القصيدة العربية لا يعد تعسفا ولا تحجرا بل هو الأقرب إلـى خصائص الشّعر العربي ».[2]

يعتبر الغناء والرقص غريزتان من غرائز الإنسان كما أن النطق غريزة فيه، وما الشّعر إلا وليد هاتين الغريزتين، وإن النطق هو أسمى مظهر من مظاهر الشعور، فالشّعر لا يقال إلاّ لينشر، وبعبارة أخرى ليتغنّى به، فلا بد فيه من الوزن والقافية لأن الغناء نغم وإيقاع ، وهما لا يكونان إلاّ على تقاطيع متوازنة من الكلام.[3]

يوضع هنا الوزن في الشّعر مقابل اللّحن في الموسيقى، أما الإيقاع نتحـدث عنـه لاحقا، أما النّغم، فلا بأس تعريفه لغة. إذ يرى ابن منظور أن الـنّغم: «النّغمـة: جـرْس الكلمة وحسن الصوت في القراءة وغيرها، وهو حسن النّغمة، والجمع نغْم ..وكذلك نغَم.

---

1 - ينظر: المرجع السابق، ص449، 450.

2 - ينظر: بوزياني عبد القادر، الميسر في علم العروض والقوافي، دار الغرب للنشر والتوزيع، ص70.

3 - ينظر: نصار حسين، القافية في العروض والأدب، ص34.

قال ابن سيده: هذا قول اللغويين، قال: وعندي أن النّغم إسم للجمع كما حكاه سبويه من أن حلقا فلكا إسم لجمع حلقة وفلكة لا جمع لها. وقد يكون نغم متحركا من نغم. وقـد تـنغّم بالغناء ونحوه، وإنه ليتنغّم ويتنسم بشيء وينسم بشيء أي يتكلّم به، والنّغم: الكلام الخفّي. والنّغمة الكلام الحسن، وقيل: هو الكلام الخفي، نغَم وينْغَم وينْغِم، قال: وأرى الضفة لغـة نغما، وسكت فلان فما نغم بحرف وما تنغّم مثله وما نغم بكلمة..»[1]. وهكذا إذا كانت كلمة شعر نفسها تدلّ على " الغناء" فإن نشأة الشّعر العربي كانت مصاحبة للنّغم، وفي العـصر الجاهلي اقترن الشّعر بإيقاع خطوات الإبل وبخاصة إيقاع بحر الرجز، ونجد الصلة وثيقة بين الحداء والشعر. وما دام الشّعر والغناء يصدران عن العاطفـة والـشّعور، ويعبـران عنهما، والموسيقى تشكّل نقطة الارتكاز، نجد أن في الغناء الموسيقى، النّغمات والألحـان وفي الشّعر موسيقى الألفاظ والأوزان، فلا غرابة والأمر كذلك أن يكـون بـين الـشّعر والغناء أوثق الوشائج. قال حسان بن ثابت:

" تغن بالشّعر إمـا كنت قائله     إن الغناء لهذا الشّعر مضمار"[2]

احتفظت اللّغة بلفظ الإنشاد للدلالة على إلقاء الشّعر، وإن لم يصاحبه غناء لـدليل علـى الصلة الرابطة بين الشّعر والغناء فيقال انشد فلان قصيدته.

ويركّز النقاد المحدثون على أن مما يتم به التنويع داخل القصيدة " الإنـشاد" وهـم يقصدون به قراءة الشّعر وفق ما يتطلبه المعنى، وما يحكمه " فن الإلقاء" ذلك لأنه يتطلب الضغط على بعض الكلمات، وعلى بعض المقاطع وعلى طول الصوت في بعض وقصره في بعض، كما ينطبق هذا على ارتفاع الصوت أو انخفاضه".[3]

وهنا يلفت انتباهنا مصطلح فن الإلقاء الذي هو أوسع مجالا مـن الإنـشاد، وقـد يتداخل مع مصطلح آخر هو مصطلح الأداء، ليصل حد الترادف اللّغوي.

1 - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م 15، ص312.

2 - ينظر: صيام زكريا، دراسة في الشعر الجاهلي، ص14

3 - ينظر: عبد الدايم صابر ، موسيقى الشّعر العربي، ص19.

يقول العلايلي في تعريف الإلقاء:« مجازا: إبلاغ الصوت إلى الأسجاع» ويواصل قولـه: «وفي الخطابة: الأداء المتعلق بمخارج الحروف وتكييف الصوت حسب المقامات وإنطاق الإشارة بالمعنى أي تجسيده فيها، قالوا: هو جيد الإلقاء، حسن الإفضاء».

وجاء تعريف الأداء في دائرة المعارف للبستاني: "في البيان: إعطاء العبارة حقّهـا لتفـي بإظهار المعنى على الوجه الموافق من الفصاحة والبلاغة" و " في الخطابة: إلقاء الخطبة بما يليق من حسن اللّفظ، ومرافقة الصوت، وحركات الجسم".[1]

لقد حصر فن الإلقاء على الإبانة الكلامية، ولا سيما الإخراج الصوتي للنصوص.

ويقول عبد الوارث عسر في هذا الصدد: "الإلقاء هو فن النطق بـالكلام علـى صـورة توضح ألفاظه ومعانيه وتوضيح اللّفظ يتأتّى بدراسة الحروف الأبجديـة فـي مخارجهـا وصفاتها، وكلّ ما يتعلّق بها لتخرج من الفم سليمة كاملة، لا يلتبس منها حرف بحـرف وبذلك لا تلتبس الكلمات ولا تخفى معانيها (على السامعين) وتوضيح ذلك يتأتّى بدراسـة الصوت الإنساني في معادنه وطبقاته دراسة موسيقية، تتيح للدارس أن ينغّمه بما ينـاسـب المعاني، فتبدوا واضحة، جميلة الواقع على آذان السامعين".

في حين يرجح رياض زكي قاسم إطلاق مصطلح « الأداء» على ما يتعلّق بطرائق الإبانة والتعبير لغة وصوتا وحركة ولونا وزخرفا، جاعلا لهذا المصطلح طابع الشمولية والعموم ليستغرق بذلك الإلقاء والترتيل*. والقراءة الجاهلية والقراءة التعبيريـة والأداء التنفيـذي والرسم.[2]

إذن وحسب رياض زكي الأداء أوسع وأشمل من الإلقاء، والإلقاء أوسع وأعم من الإنشاد وإن كانت جميعا تهتم بالجانب النطقي، وكذا محاولة التّواصل مع السامع والتأثير فيه.

تلتقي مع الإنشاد مصطلحات أخرى- في بعض زواياه الصوتية- مثل التّرتيل، بيد أن الإنشاد مرتبط بالشّعر، والترتيل له صلة بالأداء القرآني.

1 - ينظر: رياض زكي قاسم، تقنيات التعبير العربي، ص97.

* - **الترتيل :** وهو الإمساك، ويستحب في الصوت ويزيد في بهاء الألحان، والخب وهو الإسراع فيما شأنه أن يرتّل.

2 - المرجع نفسه، الصفحة 98.

ويحاول المستشرق كارل بروكلمان المجانسة بين ما هو قرآني من جهة وما هو شـعري من جهة أخرى، فيذهب إلى نية التوأمة بين الترتيل والإنشاد[1]، إلا أننا لا نسلم بهذا الرأي تمام التسليم فلكل مصطلح وخصائصه ومميزاته التي تجعلنا نفرق بينه وبين الآخر. بيـد أنّهما يلتقيان في كونهما يوليان اهتماما بالغا بالجانب الصوتي، أداءا ومخارجـا.. وكـذا تزيين الصوت، لقوله صلى ا عليه وسلم: « زينوا القرآن بأصواتكم» وسئل صـلى ا عليه وسلم: « أي الناس أحسن صوتا للقرآن وأحسن قراءة؟ قال: من إذا سـمعته يقـرأ أُريت أنّه يخشى ا » (الدرامي 3/ 472).

وذكر لفظ الترتيل في القرآن الكريم في قوله تعالى **أو زد عليهِ ورتِلْ القُرآن تَرتِيلاً** • و **....ورتلْنَاه تَرتِيلًا** •.

فموسيقى القرآن الكريم قد تشترك مع موسيقى الشّعر في الأوزان والقوافي، لكـن القرآن يمتاز بترتيل خاص، كما يتميز الشّعر بإنشاد خاص.[2]

إلاّ أن صلاح يوسف عبد القادر يرى أن طريقة القراءة وحدها لا تكفي لتمييز القرآن من الشّعر، لأن علم القراءات القرآنية أو فن التجويد جاء متأخرا عن نزول الكتـاب الكـريم بفترة زمنية طويلة، ولو كان التجويد أو الترتيل يميز القرآن عن الشّعر لجـاء مـصاحبا للتنزيل الحكيم، لأن الشّعر أسبق من القرآن زمنيا، ولكانت قراءته توقيفا لتعضد تحديـه لفصاحة العرب في شعرهم ونثرهم.[3]

ويضيف أحمد عزوز، أن ظهور علم التجويد، كان مبكّرا ضابطا للأداء القرآنـي معينا بالعناصر التكوينية والأحكام السياقية للتلاوة القرآنية، التي جعلت علمـاء العربيـة يتأملون أصوات اللّغة ويلاحظونها ملاحظة ذاتية[4]، وتحدث أحمد عزوز أيضا عن دواعي نشأة علم التّجويد التي كانت استجابة لدعوة ابن مسعود ومحاولته لتلقين قواعـد القـراءة

1 - ينظر: عميش العربي، خصائص الإيقاع الشعري، ص251.
• - المزمل 04.
• - الفرقان 32.
2 - ينظر: أحمد بلية بغداد، النّظام الصوتي في القرآن والترجمة، دار العرب للنشر والتوزيع، ص72.
3 - صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص45.
4 -ينظر: عزوز أحمد، علم الأصوات اللغوية، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ص7.

اقتفاءا لأثره، والذي كان ينصح المسلمين بقولـه: «جـودوا القـرآن وزينـوه بأحـسن الأصوات»، ويذهب إلى أن القراءات تعني اختلاف ألفاظ الوحي المذكور في الحروف أو كيف نطقها من تحقيق وتجديد و غيرها، ويدخل بذلك ما كان مـن قبيـل الأداء كالمـد والإمالة و تحقيق الهمز.[1]

ويقول أحمد عزوز في حديثه دائما عن التجويد أنه أصبح كل كتاب في التجويد يـشتمل إلى جانب قواعد التّلاوة على فصل في مخارج الحروف و طريقة نطقها و صفاتها، كمـا فعل ابن الجزري(833هـ) في كتابه «النشر في القراءات العشر». وترددت فـي كتـب التجويد أيضا مصطلحات صوتية مثل: الإشمام والإشباع والاخـتلاس والمـد والتفخـيم والترقيق والإدغام ونحوها.

كان هدف المجودين من وصفهم لأصوات اللّغة العربية تقـويم أصـحاب الأداء ووقايـة نطقهم من الخلل الذي يطرأ على الألفاظ أو ينتج عن لهجة أو عجمـة أو انحـراف فـي التلفّظ، لأن قارئ القرآن يجب أن يعطي للحروف حقوقها ويحتفظ لها بترتبتها ويردّها إلى مخرجها.[2]

ومن ها هنا تتّضح لنا علاقة الإنشاد بالتجويد في الجانب الصوتي.

وحتّى لا يلتبس علينا الأمر بين المصطلحين إنشاد وإنشاء ارتأينا الإطّلاع علـى مفهـوم "الإنشاء" لغة واصطلاحا حتى يتسنّى لنا التفريق بينه وبين الإنشاد – موضوع بحثنا-

**الإنشاء: لغة:** الشروع والإيجاد والوضع، تقول: أنشأ الغلام يمشي إذا شرع في المـشي وأنشأ ا العالم: أوجدهم، وأنشأ فلان الحديث: وضعه.

**واصطلاحا:** علم يعرف به كيفية استنباط المعاني وتأليفها مع التّعبير عنهـا بلفـظ لائـق بالمقام، وهو مستمد من جميع العلوم. وذلك لأن الكاتب لا يستثني صـنفا مـن الكتابـة فيخوض في كل المباحث ويتعمد الإنشاء في كلّ المعارف البشرية.

وأصول الإنشاء أربعة: مواده وخواصه وطبقاته ومحاسنه. وباختصار نشرح كلّ أصـل:

**مواده:** فثلاث: الألفاظ والمعاني وإيراد المعنى الواحد بطـرق مختلفـة ومرجعهـا إلـى

---

1 - ينظر: المرجع السابق، ص8.

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص 8، 9.

الفصاحة وعلمي المعاني والبيان، وأما **خواصه:** فهي محاسنه السبعة: الوضوح للمفردات والصراحة بأن يسلم الإنشاء من ضعف التأليف وغرابة التعبير بحيث يكون الكلام حـرا مهذبا.

وثالثا: الضبط وهو حذف فضول الكلام وإسقاط مشتركات الألفاظ.

ورابعا: الطَبعِيَة بأن يخلو الكلام من التكلّف والتصنّع.

وخامسا: السهولة بأن يخاص الكلام من التعسف في السبك.

وسادسا: الإتّساق بأن تتناسب المعاني.

وسابعا: الجزالة وهي إبراز المعاني الشريفة[1]، ويضيف أحمد الهاشمي العيـوب الـسبعة للإنشاء وهي: الهجنة: سخافة اللّفظ وقبح المعنى والوحشية: كون الكلام تمجـه الأسـماع وتنفر منه الطّباع والركاكة: ضعف التأليف وسخافة العبارة، والـسهو: ضـعف البـصر بمواقع الكلام، والجفاف والإيجاز والاختصار، والإسهاب والإطالة الزائدة..[2]

وفي حديثه عن الإنشاء يورد **طبقاته** الثّلاث:

1- الطبقة السفلى: ومرجعها الإنشاء الساذج.

2- الطبقة العليا: ومرجعها الإنشاء العالي(الألفاظ ، المجاز، البديع..)

3- الطبقة الوسطى: ومرجعها الإنشاء الأنيق ومتوسط بين العالي والساذج.

وأما **محاسنه** فهي أساليب وطرائق معلومة وضعت لتزيين الكلام وتنميقـه لغـرض أن يتمكّن البليغ من ذهن السامع بما يورده من أساليب الكلام وتنميقيه فيحرك أهواء الـنّفس ويثير كامن حركاتها، والغرض أن يكون قوله أشد اتّصالا بالعقل وأقرب للإدراك بتصرفه في فنون البلاغة.[3]

إن اقتراح إنشاء موضوع منوط بأمرين: التفكّر أولا، والكتابة ثانية، فإذا أمعنت الفكر مليًا في أجزاء الموضوع بعد استلاء الإحساس بها على قلبك، وقلّبتها علـى جميـع الأوجـه

---

1 - ينظر: السيد أحمد الهاشمي، جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، ج1، اعتنـى بـه وراجعـه: يوسـف الصميلي، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 2005، ص17، 19.

2 - ينظر: المصدر نفسه، ص 22، 23.

3 - ينظر: المصدر نفسه: ص24.

الممكنة فيها تولّد في خيالك لكلّ جزء عدة صور. فبعضها يستميل النّفوس بتـأثيره فـي الحواس وبعضها يوجب نفورها، وإذا تشخّصت الصور في الخيال يتخير العقل منها ما له المكانة الرفيعة في حسن تأدية الغرض المناسب للمقام.

وبعد تشخيص الصور و تخير المناسب منها يعتِّني المنْشِئ بحسن تـأليف وترتيـب مـا تخيرته بأن تجمع الصور المناسبة التي يرتبط بعضها ببعض بدون تكلّف بحيـث يكـون منسجما يمضي وحده مع النّفس دون علاج وتعب في فهم الغرض منه وحينئـذ يمكنـك إظهار هذه الصورة المعقولة في صورة محسوسة بواسطة القلم.[1]

ويضيف أحمد الهاشمي في حديثه عن الإنشاء إلى ذكر أركان الكتابة وهي: رشاقة وجدة المطلع، خروج الكاتب من معنى إلى معنى برابطة لتكون رقاب المعاني آخـذة ببعـضها البعض، و أن لا تكون الألفاظ كثيرة الاستعمال وأن تسبك جيدا حتى يظن الـسامع أنّهـا جديدة غير متداولة كما لا نهمل المعنى الشريف واستخراجها بذكاء.[2]

وعليه يكمن الفرق بين الإنشاد والإنشاء في إن الأول مـرتبط بـالأداء الـصوتي شفاهة، وهو خاص بالشّعر فقط، إلاّ أن الإنشاء يكون كتابة مجسدا بالقلم علـى الـدفاتر ويرتبط بالشّعر والنّثر على السواء. ويبقى التّفكير في المعاني واستدراجها عاملا مشتركا بين الإنشاء والإنشاد.

**2- ماهية الشّعرية:**

**أ- مفهوم الشّعرية:**

كانت الشفاهية أداة اللّغة والتّواصل ولم يكن من سبيل لحفظ ذاكرة الأمة سوى هذه الأقوال الموقّعة والمحفوظة بالوزن والقافية، ويؤدي الشّعر بأوزانه مـن جهـة وبلغتـه وتسجيله لذاكرة الثقافة من جهة ثانية دورا مهما، بل إنّه يؤدي الأدوار كلّهـا، لا كذائقـة جمالية فحسب، وإنّما كمخزن لكّل ممكنات الأمة ذوقيا وعقليا.

فالشّعر مصدر المعاني وهو مخزن المعرفة ولقد كان وما يزال هو- ديوان العرب- الذي فيه سجلهم وخلاصة رؤيتهم.

---

1 - ينظر: المرجع السابق، ص25.

2 - ينظر: المرجع نفسه: ص25، 26.

إننّا ّأمة تختزن كلّ وجودها النّفسي والذهني في داخل القصيدة والناس يقولون في وصف جماليات الأشياء ومن حولهم؛ موسيقى شاعرية، ومنظر شـاعري، وموقـف شـاعري قاصدين بذلك جمالية الشّيء وطاقته التخييلية.[1]

لكن المفهوم الخاص للشّعر فهو لا شّك يتناول النّص القولي المقصود لذاته ضـمن شروط معينة يوفّرها المصطلح وتقبل على أساس هذا بحيث لا يمكن تجاوزها، فإن اكتمل عقدها وانتظمت في هذا الفن القولي كانت شعرا خالصا بمفهومه الخاص، وإلاّ فهي غير ذلك سواء حدد لها مصطلح معين يخرجها من دائرة عدم التحديد أم لم يحـدد[2]، والـشّعر وسيلة من وسائل البيان، ومعرض من معارض البلاغة وله ميسم يبقى على الـدهر فـي المدح والهجاء، وله أوزان منها لابد من القصد إليها، فمن جاء كلامه على وزن الـشّعر ولم يتعمد هو هذا الوزن فليس كلامه بشعر، فقد ورد في القرآن والحديث كلام مـوزون ولكنّه لا يسمى شعرا، ومن يجمع بين الشّعر والخطابة قليل وليس أن تكون القصيدة كلها أمثالا وحكما، فإنّها إن كانت كذلك لم تسر، ولم تجر مجرى النوادر.[3]

ويذهب حسن البنداري في مفهوم الشّعر دائما إلى أن كـلّ مـن ابـن رشـيق والجرجاني والقرطاجني يرى أن التخييل أساس بناء الألوان الفنية في الـنّص الـشّعري -كالتشبيه والمجاز والاستعارة والكناية-، وأن هذا النّوع من التعبير القائم علـى الخيـال أشّد تأثيرا في النّفس من الكلام القائم كلّه على الحقيقة.[4]

فالخطاب الشّعري خطاب تخييلي يقيني، لأّن تصوير الأشياء كما يجب أن يكون لا ينافي في بثّ اليقين في ذهن المتلقّي له، كما أن الخطاب الشّعري لا يعتد به – في نظر حازم- بالنظر إلى صدق نقله صور الواقع كما هي لتحقيق اليقين أو عدم وفائه لنقل هذا الواقـع لأنّه عمل تخييلي بالدرجة الأولى، فاعتبر"الرأي الصحيح في أن الشّعر مقدماتـه تكـون

---

1 - ينظر: اللّبدي أيمن، الشّعرية والشّاعرية، ط1، دار الشروق، 2006، ص8.

2 - يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 - يُنظر: يوسف خليف مي ، الأداء الخطابي بين الشّاعر والكاتب ، دار غريب القاهرة، ص7.

4 - ينظر: البنداري حسن، نظرية الإبداع الشّعري عند النّواجي، ص35.

صادقة وتكون كاذبة، وليس يعد شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلام مخيل".[1]

واتّفق البلاغيون العرب على الرأي نفسه عندما اعتبروا "أعذب الشعر أكذبـه" غيـر أن حازم تميز عنهم بحسن اختيار المصطلح وهو " التخييل " أي إيهـام مـستقبل الخطـاب الشّعري بوجود ما ليس موجودا فيما هو موجود في الواقع المحسوس أو المدرك، فيكون مزيفا عبقريا ولهذا يجب عليه " أن يعرف الوجوه التي يصير بها الأقاويل الكاذبة موهمة أنّها صدق".[2]

ويذكر زكريا صيام بأنّه لا يوجد فرق كبير بين تعريف اللّغويين الشّعر وتعريـف الأدباء، الذين يعبرون عنه بأنّه: " الكلام الموزون المقفّى قصدا المعبر عن الخيال الرائع والصور البديعية".[3]

ويعرفه النّواجي بأنّه: «قول مقفّى موزون بالقصد يدل على معنى»[4]، إذ يشترط في الوزن والقافية القصد أي تعمد قول الشعر مع توفّر المعنى.

ويورد حازم القرطاجنّي قولا في نفس المعنى: «الشّعر كلام موزون مقفّـى مـن شأنه أن يحبب إلى النّفس ما قصد تحبيبه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بـذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكـاة مـستقلّة بنفـسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام أو قوة صدقه، أو قوة شهرته، أو بمجموع بذلك وكـلّ ذلك يتأكّد بما يقترن به من أغراب، فإن الإستغراب والتعجب حركة للـنفّس إذا اقترنـت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثّرها».[5]

نلاحظ مقاربة هذا التعريف للشمولية وفي الوقت نفسه الذي يتفحص فيه الشّعر من ناحية وزنه وقافيته ويقر بهما في التعريف« لا ينفي إمكانية اشتمال الأقوال النّثرية على شعرية

1 - ينظر: القرطاجني أبو حسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تق: محمد الحبيب بن خوجة، ط3، دار الغـرب الإسلامية، 1983، ص63.

2 - ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3 - ينظر: صيام زكريا، دراسة في الشعر الجاهلي، ص13.

4 - البنداري حسن، نظرية الإبداع الشعري، ص29.

5 - القرطاجنّي أبو حسن حازم، المصدر السابق، ص71.

ما، من خلال حضور التّخييل والمحاكاة «فما كان من الأقاويل القياسية مبينا على تخييـل موجود في المحاكاة فهو يعد قولا شعريا».[1]

يلفت انتباهنا قول حازم: «...اشتمال الأقوال النثرية على شعرية ما...» فمـاذا يقـصد بالشّعرية ؟.

يعرفها محمد مهدي الشريف في (معجم مصطلحات علم الشّعر العربـي) بأنّهـا: «الاستعداد الطبيعي لقول الشّعر، وهي تتّصل بعدة أمور أهمها الطّبع المتـدفّق المـستعد للإبداع الشّعري والظّروف البيئية المحيطة من حيث التربية مثلا فـي أجـواء شـعرية بالإضافة إلى الدربة والتمرس على التعلّم والكتابة الشعرية»[2] وهو يربط الشّعرية بالفطرة والملكة، مع ضرورة توفّر الظّروف البيئية المساهمة في تطويرها وكذا الدربة والتمـرن عليها حتى يتم صقلها وتهذيبها.

وحسب جون كوين الشّعرية علم موضوع الشّعر، وكلمة الشّعر لها فـي العـصر الكلاسيكي معنى لا غموض فيه، كان يعني جنسا أدبيا هو "القصيدة" التي تتميز بـدورها باستخدامها الأبيات. وقد أخذت الكلمة معنى أكثر اتّساعا مع تطور يبدو أنّـه بـدأ مـع الرومانتيكية، ويمكن تحليله بصفة عامة على الطريقة الآتية:

بدأ المصطلح يتحول من السبب إلى الفعل، من الموضوع إلى الذّات هكذا، أصبحت كلمة " الشّعر" تعني التأثير الجمالي الخاص الذي تحدثه "القصيدة" وهنا أصبح شائعا أن نتحدث عن "المشاعر" أو "الانفعالات الشّعرية"، وأصبحت كلمة "الشّعر" تطلق على كل موضوع يعالج بطريقة فنّية راقية، ويمكن أن يثير هذا اللّون من المشاعر، أطلق أولا في الفنـون (شعر الموسيقى، شعر الرسم...) ثم على الأشياء الطبيعية، كتب فاليري (*Valery*): نحن نقول عن مشهد طبيعي: إنّه شعري».[3]

تعني كلمة شعر في مفهومها صنفا محددا من الجمـال وإنّمـا ظهـرت بظهـور الرومانسية بالضبط، وإن الرومانسية لم تبدع الشّعر ولكن يمكن القـول بأنّهـا اكتـشفته

1 - المصدر السابق، ص67.

2 - مهدي الشريف محمد، معجم مصطلحات علم الشّعر العربي، ط1 ،دار الكتب العلمية بيروت، ص85.

3- جون كوين، النّظرية الشّعرية بناء لغة الشّعر اللّغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب القاهرة، 2000، ص29.

فالشّعر كما كتب "جان هال" قد وعى نفسه وجوهره بالتدريج ويمكن القول بـان الحركـة الرومانسية تكون اللحظة التي نمى فيها لأول مرة بصفة عامـة هـذا الـوعي بالـذّات. فالكلاسيكية هي الشّعر الذي لم يع ذاته. أما الشّعر الرومانسي فقد تعـرف علـى نفـسه كشعره.

وابتداء من الرومانسية تطور الشّعر في اتجاه ما أسماه ( فـاليري وبرومـون): "الـشّعر الخالص".[1]

تبحث الشّعرية في قوانين الخطاب الأدبي عبر اجرائياتها الخاصة ومرجعها الأول والأخير هو الخطاب الأدبي نفسه، وليس ثمة شيء آخر غيـره بوسـعه أن يـسهم فـي استكشاف تلك القوانين، فمرجع كل الشّعريات هو الخطاب الأدبي فهي تعـالج عناصـر واحدة ثابتة ومستقلة ومع وحدة المرجع وثباته فإنها تتنوع عبر مفاهيمها.

إن الشّعرية عموما هي محاولة وضع نظرية عامة ومحايثة للأدب بوصفه فنّا لفظيا، إنّها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللّغوي بموجبها وجهة أدبيـة، فهـي إذن تـشخّص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي.[2]

ويرى محمد الفيتوري أنّه ليس هناك كلمةً "شعرية" بذاتها أو لغة شعرية بذاتها، بل هناك كلمة داخل القصيدة، تستمد شعريتها من العلاقات البنائية للعمل الـشّعري، ولـيس هناك خزانة يأخذ منها الشّاعر كلمات منتقاة، كل الكلمات في الحياة يأخذها الشّاعر ويعيد تشكيلها، ويهبها طاقتها الشّعرية.[3]

وبهذا تتحول اللّفظة داخل القصيدة و ضمن علاقاتها الجديدة من لفظة عادية ذات دلالـة معروفة لدى الجميع إلى كلمة شعرية ذات دلالة أخرى جديدة مرتبطة بمـشاعر الـشّاعر وتجربته، أي أن الشّاعر هو الذي يحول اللّفظة من معناها الوضعي إلى معناها الـشّعري بعد أن يربطها بتجربته و بموضوعه.

---

1 - ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشّعرية، تر: محمد العمري ومحمد الوالي، ط1،دار توبقال، 1986، ص21، 22.

2- ينظر: ناظم حسن، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط1، المركز الثقـافي العربـي 1994، ص8، 9.

3 - الفيتوري محمد، مجلة الآداب البيروتية، عدد1، 1971، ص 82.

الشّعر إذن قوة ثانية للّغة وطاقة سحر وافتتان، وموضوع الشّعرية هو الكشف عن أسرارها، أما الكلمة فلها جاذبيتها التأثيرية الخاصة في الملتقى، انطلاقا من موقعها في الرسالة.

ويدرج أيمن اللّبدي رأيا لمحمد صالح الشطّي الذي يرى أن نظريات الإبداع تقوم على ثلاثة أنماط هي الإلهام والحدس والتصميم، الذي هو صنعة، وأفرد أيضا مراحل الخلق الأدبي والتجربة الشّعرية لتكون في مراحل متعاقبة تبدأ أولاً بالحافز المحرك ثم التأمل والتمثيل ثم المخاض الذي يسبق الكتابة ثم مرحلة الكتابة ذاتها ويليها أخيرًا مرحلة التنقيح والتهذيب.[1]

إن التجربة الشّعرية أو تحقيق الشّاعرية في رأي أيمن اللّبدي لابد لها من مقومات تنهض عليها وتساعد في تشكيلها، تنحصر هذه المقومات في: الموهبة، الثقافة واللّغة الأدبية العامة، الشفافية والرهافة، والمعاناة و خوض التجربة.[2]

ونلخّص موضوع الشّعرية عند حسن ناظم الذي ذهب إلى أن الشّعرية تسعى للكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي بوصفه نصا وليس أثرا أدبيا، فالنّص عنده مكتوم في الكلام ولاستنطاقه لابد من عدة طرق تختلف من باحث إلى آخر.

والنّص موضوع الشّعرية التطبيقي إلاّ أن البعض ينفي أن يكون النّص هو موضوع الشّعرية بل جامع النّص، ويقصد بذلك مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كلّ نص على حدة كأصناف الخطابات وصيغ التعبير والأجناس الأدبية، ومن جهة أخرى ينفي حسن ناظم أن تكون الأعمال الأدبية موضوعاً للشّعرية بل الخطاب الأدبي نفسه كأصل مولّد لعدد لا نهائي من النصوص.[3]

يؤدي بنا الحديث عن ماهية الشّعرية إلى الحديث عنها في تراثنا العربي علماً أن انتقال الشّعرية العربية كان من الشّفوية إلى الكتابة والخطّ إذْ كان إعلانًا ضمنيا بإنهاء مرحلة النّماء السوي المرموق لها، ويكفي أن يكون ذلك الانتقال والمرور من هيئة شعرية

---

1 - ينظر: اللّبدي أيمن، الشّعرية و الشّاعرية، ص25.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص26.

3 - ينظر: ناظم حسن، مفاهيم الشّعرية، ص18.

إلى هيئة أخرى، قد نقلها من الإبداع إلى الصناعة فأفرز مفهوم النّـصية بعـد أن كـان خطاباً، أخرج إلى الوجود التقطيع العروضي بكثير مـن الاهتمـام الـصناعي، النّاقـل لخصائص الشّعرية العربية من أجوائها البدائية إلى أجواء هي أدخل في التصنّع والتمـدن والكلام لا محالة قبل الخطّ.[1]

ويرى أدو نيس أن تأسس الشّعرية العربية والنّقد الشّعري العربي- في معظمـه- تأسس على خصائص الشفوية الشّعرية الجاهلية.[2]

إن البحث في إشكالية الشّعرية العربية تضعنا في مواجهة المفـاهيم التـي سـار وفقهـا الخطاب النقدي العربي، مما يدفع الباحث إلى معرفة الإطار النظري الذي شكّل النظريـة العربية، انطلاقا من تصور البلاغة وفن القول إذ لا يمكن عزلها نظرياً وتنظيـرًا عـن مؤثّرات الشّعرية (الأرسطية) في تصورها العام لنظرية الأدب والتي تمحورت رأساً حول البحث في الخصوصية الشّعرية وصياغة الشّعر.

لم تَفِ البلاغة بغايات وأغراض الدراسة الأدبية أثناء تناولها النّص الأدبي، ممـا استوجب إحداث طريقة لمعالجة النّصوص الأدبية بنوع من العلمية و الموضوعية، واهتم الدرس النقدي كثيرا بموضوع الشّعرية، وأفرد له عـددا مـن الدراسـات، كمـا اهـتم بالاصطلاح عليه في محاولة منه كما تقدم لإقامة علم للأدب تام غير ناقص ولا مخلخـل ومن المبررات القوية التي مهدت لنظريات الشّعرية عدم كفاية البلاغة من جهة ومنطـق النّقود الحدسية والانطباعية غير الموضوعية من جهة أخرى في ظن النقّاد المتأخّرين كما أن عددا من العوامل التي كانت تأخذ حيزا مهما وأساسيا في النقد فقدت أهميتها.[3]

ولعلّ علماء الشّعرية العربية القدماء لم يغب عنهم أن يضبطوا معارفهم في ميادين إنتـاج الجماليات الشّعرية من حيث ذهبوا إلى تصور الفوارق الإبداعية التي يختص بها شـاعر دون آخر، فذهبوا إلى توصيف المهارات المتعلّقة بطقوس إنتاج الشّعرية، لأن مـن بـين أولئك الشّعراء من يعرف (.. بالبديهة و حدة الخاطر ونفاذ الطبع وسرعة النّظم يرتجـل

1 -ينظر: عميش العربي، خصائص الإيقاع الشّعري، ص 182.

2 - ينظر: أدونيس علي أحمد سعيد، الشّعرية العربية، ص13.

3 - ينظر: اللّبدي أيمن، الشّعرية و الشّاعرية، ص19.

القول، ويطبعه عفوا صفوا فلا يقعد به عن قوم قد تعبـوا وكـدوا أنفـسهم وجاهـدوا خواطرهم..) وهو رأي يركّز على فهم تلك العفوية الغنائية التي تتّخذ منها الذّات الشّاعرة مبدأ تثوير للحس و تفعيل لقوى التخييل.[1]

لقد ربط القدماء الشّعرية العربية بالإبداع الشّخصي لكلّ شـاعر انطلاقـا مـن مهارتـه المستمدة من طقوس الشّعرية مركّزين على العفوية الغنائية كأبرز عنـصر، مـؤثّر فـي الخيال والحس.

انطلق النّقد القديم من إشكالية تصورية باعثها الرؤية الفلسفية في تمحورها حـول البحث عن حدود الشّعر(ما هو شعري وما هو غير شعري ) من خلال معيار ما يفـارق هذه المفاهيم، تم بلورتها فيما يسمى" بعمود الشّعر" والذي فيه تـم صـهر الـشّعريات أو إلغائها ضمن الشّعرية العربية الواحدة، حيث تحولت من شعرية نمطية لا تعترف بغيرها ولا تسمح للمقول الشّعري الآخر أن يثبت وجوده، وبذلك ألغت الشّعرية الأحاديـة مبـدأ الاختلاف والمغايرة حتى ضمن الحدود الواحدة.

يذكر حسن ناظم آراء بعض العلماء العرب في موضوع الشّعرية أمثال الفـارابي وابن سينا وابن رشد، إذ يتحدث الفارابي عنها في قوله: " والتوسع في العبارة بتكثير من الألفاظ بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها فيبتدئ حين ذلك قبل أن تحدث الخطّية أولا ثـم الشعرية قليلا".

ويرى ابن سينا (*428*هـ) أن السبب المولّد للشّعر قوة الإنسان، شيئان: أحـدهما الالتـذاذ بالمحاكاة(...) والسبب الثاني حب النّاس للتأليف المتّفق والألحان طبعا، ثم قـد وجـدت الأوزان مناسبة للألحان فمالت إليها الأنفس وأوجدتها، فمن هاتين العلّتين تولّدت الشّعرية وجعلت تنمو يسيرا يسيرا تابعة للطّباع، وأكثر تولّدها عن المطبوعين الـذين يرتجلـون الشّعر طبعا، وانبعثت الشّعرية منهم بحسب غريزة كل منهم وقريحته في خاصته وبحسب خلقه وعاداته.

ويقصد بلفظ (الشّعرية) علل تأليف الشّعر التي يحصرها بالمتابعة المتأتّية مـن المحاكـاة وتناسب التأليف والموسيقى بمعناها العام ويجعل المتعة والتناسب المحفّزين لتأليف الشّعر

1- ينظر: عميش العربي، خصائص الإيقاع الشّعري ص 38.

فلفظ الشّعرية عنده يتّخذ منحنى نفسيا بغريزة الإنسان الذي تحقّق له المحاكاة والتناسب تلك المتعة.

ويذهب ابن رشد (520هـ) إلى نقل قول أرسطو:" وكثيرا ما يوجد في الأقاويل التي تسمى أشعارا ما ليس فيها من معنى الشّعرية إلاّ الوزن فقط كأقاويل سقراط الموزونة وأقاويل أنباد قليس في الطبيعيات بخلاف الأمر في أشعار أوميروش" ولفظ الشّعرية ترد عنده بمعنى الأدوات التي توظّف في الشّعر، فيشك- عبر ذلك- في شعرية بعض (الأقاويل ) التي لا تستخدم من أدوات الشّعر إلاّ الوزن. [1]

ولقد استوعب الجاحظ الصورة الشاملة لمفهوم الشّعرية العربية من خلال ما قاربه من تجلّياتها وما وعاه من خصائص الحس العربي تبصرا بالجواهر، فهو وإن لم يكن شاعرا فقد أوتي تبعا لسلامة فطرته كثيرا من فطن البلاغيين والشّعراء بحيث يسمح ذلك الرصيد المعرفي بتشريح الظاهرة الشّعرية، هذا وقد اشترط الجاحظ شروطا بلاغية إيقاعية من مثل ما نحن خائضين فيه، مركز على فعلي الحس والطبع والكياسة والفطنة في صياغة الشّعر.

يرى الجاحظ ضرورة تمثيل الموقف الشّعري البلاغي مستبعدا كلّ تزيد أو تصنّع قذف به احتراق الأكباد و صعدته الصدور، ووقّعته الألسنة الشّعرية.

إذ تعودت الأعراب- حسب الجاحظ- إصابته مواقع الكلام الفصيح المجانس للخصائص الشّعرية، فكانوا على السليقة أكثر فصاحة و بلاغة من شدة جريان ألسنتهم تلك المجاري الموزونة.

يعتبر الجاحظ من بين الأوائل الذين أشاروا إلى ماهية الشّعرية وعلاقتها بالفصاحة والبلاغة. [2]

ويذهب الجرجاني إلى أن العرب تفاضل بين الشّعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللّفظ واستقامته وتسلم السبق لمن وصف فأصاب وشبه فقارب

---

1 - ينظر: ناظم حسن مفاهيم الشّعرية، ص12.

2 - ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص102.

وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائد أمثاله وشوارد أبياته والعرب لم تكـن تعبـأ للتّجنـيس والمقاربة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض.[1]

والجرجاني هنا يذكر جملة من الشروط التي لا يستقيم الشّعر إلاّ بها، وعلى أساسها كـان يفضل شاعر على آخر.

ويمكن اعتبار الجرجاني النقطة الفارقة في الشّعرية العربية عِلمًا أن الشّعرية العربية لـم تنشأ لذاتها وإنّما جاءت للكشف عن الإعجاز القرآني والجرجاني هو الوحيد الـذي قـرأ القرآن من الداخل وقام برفع قيمة الشّعر بهدف دراسة القرآن، فكان بذلك مكتشف نظرية النّظم.[2] التي سنتوقف عندها في صفحاتها اللاّحقة.

ومن ذرى التفكير النقدي والبلاغي في تراثنا العربي ما أنجزه حازم القرطـاجني في كتابه (منهاج البلغاء و سراج الأدباء) حتى قال عن نفسه:«وقد سلكت من التكلّم فـي جميع ذلك مسلكا لم يسلكه أحد قبلي من أرباب هذه الصناعة».[3]

وتكمن جاذبية كتاب- المنهاج- في نظر الطّاهر بومزبر فـي كونـه ممهـدا لأصـول الشّعريات العربية المنهجية حيث أخذ فيه بثقافتين متباينتين عربية تأصيلية وغربية فلسفية منطقية، أين حدث التأثّر والتأثير[4]، والمهم هنا إيجاز الأفكار اللاّمعة التي توصـل إليهـا القرطاجنّي في كتابه، والذي كان ذا محاور مهمة شملت دراسة المعاني وطرق انتظامهـا في الذّهن وأصول علم الشّعر والوزن و القافية، و قد أنكر حازم القرطاجنّي أن يكون كلّ كلام مقفّى وموزون شعرا، أو أن يكون الشّعر طبعا فحسب، بعيدا عن الوزن و القافيـة وإن كان يعطيها امتيازا خاصا، إذن ليس الشّعر مجرد كلام موزون مقفـى ودال علـى معنى كما ذكر قدامة بن جعفر[5] الذي ذهب إلى أن" الشّعر قول موزون مقفى يدلّ علـى

---

1 - ينظر: بوزيان أحمد، من محاضرة ألقاها على طلبة الماجستير، 2007 بقسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الـشاف الجزائر.

2 - المرجع نفسه.

3 - القرطاجني أبو حسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 18.

4 - ينظر: بومزبر الطاهر، أصول الشّعرية العربية نظرية حازم القرطاجنّي في تأصيل الخطاب الشّعري، ط1، الدار العربية للعلوم ، 2007، ص18.

5 - ينظر: القرطاجني أبو حسن حازم، المصدر السابق، ص 26.

معنى منطلقاً لتصور الشّعرية بوصفها تحدد أركاناً للشّعر تتمثل باللّفظ والمعنى والـوزن والقافية، وكان عمود الشّعر ممثّلا للأسس الشّعرية العربية، وهي شرف المعنى وصـحته وجزالة اللّفظ واستقامته والإصابة في الوصف وفي اجتماع هذه الأساليب الثلاثة كثـرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات، والمقاربة في التّشبيه و التحام أجزاء النّظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللّفظ للمعنـى والـشدة اقتضائها للقافية لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشّعر ولكلّ باب معيـار.[1]

ومن المسائل التي أثارها القرطاجنّي- ما ذكره حسن ناظم عن تصنيفه لعناصر أية رسالة لفظية، إذ يكشف عن مواشجة ما توصل إليه ياكبسون في مجال اللّسانيات الحديثة- مـن تصنيف لعناصر الرسالة اللّفظية.[2]

حيث جلّى هذه المسألة عبد ا الغذامي بقوله:« من قبل ياكبسون بسبعمائة عام مات حازم 1285م حيث ذكر أن الأقاويل الشّعرية تختلف مذاهبها و أنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشّاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النّفوس لفعـل شيء أو تركه أو التي هي أعوان للعمدة، وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفـسه أو ما يرجع إلى القائل أو ما يرجع إلى المقول فيه أو ما يرجع إلى المقول له».[3]

وهناك أربعة عناصر من عناصر ياكبسون لدى القلاطاجني نحددها كالآتي:

1- ما يرجع إلى القول نفسه = الرسالة.

2- ما يرجع إلى المقول فيه = السياق.

3- ما يرجع إلى المقول له = المرسل إليه.

4- ما يرجع إلى القائل = المرسل.

يشير القرطاجنّي إلى تركيز الوظيفة الأدبية إلى (الرسالة) وعلى توحدها مـع (الـسياق) فهما عمودا هذه الوظيفة، ويأتي(المرسل) و(المرسل إليه) كدعامات وأعوان لتحقيق هـذه

---

1 - ينظر: المرزوقي أبو علي أحمد بن محمد الحسن، شرح ديوان الحماسة، ج1، نشره: أحمد وأمـين عبـد الـسلام هارون، ط1،مطبعة لجنة التأليف، القاهرة، 1951، ص9.

2 - ينظر: ناظم حسن، مفاهيم الشّعرية، ص 30.

3 - ينظر: المرجع نفسه، ص31.

المفاعلة، فنقول: "الحيلة فيما يرجع إليه القول أو إلى المقول فيه، وهي محاكاته وتخييلـه بما يرجع إليه أو بما هو مثال لما يرجع إليه، هما عمودا هذه الصنعة، ومما يرجع القائل والمقول له كالأعوان و الدعامات".[1]

وعن ذكر القرطاجنّي لمصطلح الشّعرية ومفهومها معًا نجـد مـا قالـه فـي معـرض مناقشته:«وكذلك ظن هذا أن الشّعرية في الشّعر إنّما هي نظم أي لفظ كيف اتّفـق نظمـه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتّفق لا يعتبر عنده في ذلـك قـانون ولا رسـم موضوع».[2]

ويضيف قائلاً:« وليس ما سوى الأقاويل الشّعرية حسن الموقع من النّفوس مماثلا للأقاويل في الشّعرية، لأن الأقاويل التي ليست بشعرية ولا خطابية ينحى بهـا نحـو الـشّعرية لا يحتاج إليه في الأقاويل الشعرية إذ المقصود بما سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله أو التّعريف بماهيته و حقيقته».[3]

يلفت حازم القرطاجنّي إنتباهنا إلى لفظة (الشّعرية) بحيث يقترب إلى حد ما من معناهـا العام، أي قوانين الأدب ومنه الشّعر لكن مجال البرهنة على هذا الرأي ضيق جداً، ذلك أن لفظة (الشّعرية) لم تتبلور كمصطلح ناجز، ولم تكن فاعلية إجرائية، فحازم استفاد كثيـرًا من نصوص الفلاسفة السابقين، وهو لم يهمل في عملية التلقّـي أهـم العناصـر عنـده وهو(المتلقّي) أثناء مقاربته الشّعرية ليبحث عن عنصر التخييل ويبرز لنا تأثّره بالفرضية الأرسطية حينما اعتبر أن الشّعر تخييل ومحاكاة في قوله:«أن تتمثّل للـسامع مـن لفـظ الشّاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صـورة أو صـور ينفعـل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة الانبـساط أو الانقباض».[4]

ومن الواضح تأثّر العرب بالثقافة الفلسفية من خلال الفكر الأرسطي، فالشّعرية مـصطلح قديم حديث في الوقت ذاته، ويعود الأصل في انبثاقه إلى أرسطو، أما المفهـوم فيختلـف

1 - ينظر: المرجع السابق ، الصفحة نفسها.

2 - القرطاجنّي أبو حسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص28.

3 - المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

4 - المصدر نفسه، ص 89.

ويتنوع على الرغم من أنه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القـوانين العلمية التي تحكم الإبداع.

لقد كان كتاب أرسطو في الشّعرية كتابًا في التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكـلام فهو يصف خصائص الأجناس الممثّلة (الملحمة والدراما) ولم يكـن يتنـاول الـشّعر، إذ صرح تودوروف أن موضوع كتاب أرسطو في الشّعرية هو التمثيل وليس الأدب. ولهذا فهو ليس كتابًا في نظرية الأدب، ويؤكّد جيرار جنيت على أنّنا مازلنا منذ أكثر من قـرن نعتبر الشّعر الأكثر سمواً وتميزًا بالتحديد هو نمط الشّعر الذي ألغاه أرسطو من كتابه في الشّعرية.[1]

وكما نلاحظ فالشّعرية عند الغرب بدأت ومنذ العصور القديمـة اليونانيـة حينمـا يصادفنا كتاب (فن الشّعر) الذي ترجمه العرب القدماء تحت عنوان (أبـو طيقـا) حيـث عرض الشّعر في الكتاب على أنّه أعلى شكل للفن المنتج، وتلخّصت فكرة أرسطو بقـدرة الشّعر على أنّه يولد أو يحاكي المواقف الإنسانية والواقع، مُغيرًا بذلك مفهوم الشّعرية من مستواها الفلسفي والوصفي إلى تصور آخر أصبحت الـشّعرية مـستقّلة عـن رغبـات ومتطلّبات المنظر واهتمت بماهية الشّعر.

فالمحاكاة عند أرسطو قانون للفن بشكل عام، إلاّ أن الاختلاف يكمن في الخصائص التـي تنطوي عليها المحاكاة بشكل منفصل.[2]

اهتم أرسطو في شعريته بمعالجة الملحمة والدراما بـشقّيها التراجيـدي تاركـا الـشّعر (الغنائي) الذي كان موجودا آنذاك.

ومن بين معالجات المصطلح (*poetics*) معالجة تحاول أن تستفيد من معطيـات منطقيـة وفلسفية لتبرهن على أن المصطلح (*poetics*) يدلّ على (علم الشّعر) وليس (علـم الأدب) وذلك عبر السؤال الذي يتمحور حول مشكلة (الجنس/ النوع) لتنهي وجهـة النّظـر فـي

---

1 -ينظر: تزفتان تودوروف، الشّعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، ط1، الـدار البيـضاء، 1987، ص 12 وينظر: ناظم حسن، مفاهيم الشعرية، ص 23.

2 - ينظر: ناظم حسن، المرجع نفسه، ص 21.

الأخير إلى أن المصطلح (*poetics*) يعني (علم الشّعر)، يعد الشّعر هـو الفـصل بمعنـاه المنطقي الذي يضاف إلى جنس الكتابة.[1]

يبدو أن شعرية أرسطو كانت اجتراحًا بكرًا تمثّلتها الشّعريات التي بنيت بعدها سواء عند العرب أو عند الغرب.

ولقد بنيت شعريات ياكبسون على عملية التلقّي، لأن اهتماماته كانت مركزة علـى كيفية قراءة النّصوص باعتبارها بداية جديدة للرموز التي صاغت ذلك الكلام.[2]

يعرف ياكسون الشّعرية بأنّها: " ذلك الفرع من اللّسانيات الذي يعالج الوظيفة الشّعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للّغة، و تهتم الشّعرية بالمعنى الواسع للكلمـة، بالوظيفـة الشّعرية لا في الشّعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة الأخرى للّغة، وإنّما تهتم بها أيضا خارج الشّعر حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشّعرية".

ويضيف أنّه:" يمكن للشّعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللّسانية للوظيفة الـشّعرية، فـي سياق الرسائل اللّفظية عمومًا وفي الشّعر على وجه الخصوص"[3]، إنّه يحاول أن يكـسب الشّعرية علمية ما من خلال ربطها باللّسانيات كما يربط الشّعرية بعملية التلقّي، مما يثيرنا إلى التّساؤل ما علاقة القراءة والتلقّي بالشّعرية؟

تمتّ معالجة هذا السؤال من خلال نظريات التلقّي (*Theories of réception*) التـي اجترحت أنماطا من القراءة دون الإخلال بموضوعية الشعرية.

فما مدى موضوعية نظريات الشّعرية؟!

أما على صعيد هذا السؤال فلم يكن ممكنًا التأكّد من الموضوعية المطلقة خاصة وأن هناك مستويين لمعالجة هذه القضية:

- الأول الذي يتّصل باستناد المعالجة للنّص الأدبي فقط في عملية استنباط قوانينه حتى تَم اشتراك القارئ ما دام الاستناد إلى النّص وليس على أي شيء خارجه.

---

1 - ينظر: المرجع نفسه ، ص 13، 14.

2 -ينظر: بومزبر الطاهر، أصول الشعرية العربية، ص 53.

3 -ينظر: ناظم حسن ، مفاهيم الشعرية، ص 90.

- الثاني: كلّ شعرية لها فاعليتها الكامنة مع ما يلاحظ من اختلاف نظريات الشّعرية رغم وحدة النّصوص إلا أن التّساؤل المفتوح الذي أبقاه ناظم هو: هل استطاعت الشّعريات الحديثة بمختلف مفاهيمها أن تفسر أو تجلّي الوسائل الشّعرية كلّها دون استثناء؟.[1]

ودائما في حديثنا عن مفهوم الشّعرية عند المحدثين من الغرب نجد تودوروف في كتابه (الشّعرية) الذي يحاول أن يزيح التناقض الزائف بين لفظة (الشّعرية) ومفهومها الذي طرحه، ويستند هذا المفهوم إلى فاليري (*Valery*) الذي يقول: " يبدو لنا أن اسم (شعرية) ينطبق عليه إذا ما فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي أي اسما لكلّ ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللّغة- في آن واحد- الجوهر والوسيلة لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشّعر".[2]

وهكذا طرحت الكثير من التّساؤلات حول الشّعريات الحديثة هل استطاعت بمختلف مفاهيمها النّظرية أن تفسر أو تجلّي الوسائل الشّعرية كلّها ومن دون استثناء؟

يبدو أن هذا في نظر حسن ناظم مطمح كبير لم تستطع الشّعريات بلوغه فهي بوصفها قوانين ثابتة لم تستطع أن تفسر كلّ التغيرات التي تطرأ على النّصوص الأدبية على مستوى الوسائل المتّبعة والمكتشفة لخلق شعريتها وقد اعتمدت الشّعريات المطروحة في نطاق هذا البحث على المجازات اللّغوية بصورة عامة للكشف عن قوانين الإبداع في النّصوص الأدبية.

جرى وصف نظريات الشّعرية الحديثة بأنها نظريات موضوعية (*OBJECTIVE*) بإطلاق، وهذا الوصف متأتّي من كونها تنظر إلى النّص والنّص فقط في عملية استنباط القوانين، والحقيقة فان هذا الوصف صحيح ما دام النّص هو الوحيد الذي يوفر المادة القابلة للتحليل وقد جرى – طبقا لهذا- استبعاد المؤلف أو موته كما يعبر البنيويون.[3]

1 -ينظر: اللّبدي أيمن، الشّعرية والشّاعرية، ص 22، 23.

2 - ينظر: تزفتان تودوروف، الشّعرية، ص23.

3 - ينظر: ناظم حسن ، مفاهيم الشّعرية، ص6.

ومن بين الذين حاولوا تأسيس شعرية حديثة – الشّكليون الـروس- الـذين كـان يدفعهم إحساس بضرورة إقامة علم للأدب بمعنى وضع مبادئ مستمدة من الأدب نفـسه. وقد شددوا بدءا على الوزن، ومن ثم كان للإيقاع الدور المركزي فـي وضـع اللّبنـات الأساسية لنظرية في الشّعرية، بينما أصبح للوزن الدور الثانوي.[1]

ويرى أيمن اللّبدي أن هناك من فرق بين الشّعر والنّثر جاعلا الموسيقى والوزن شـرطا للشّعرية في حين يكتفي البعض بتوظيف الصور الشّعرية والموسيقى الخفية والباطنية.[2]

وصلت الشّعريات الحديثة إلى مفترق الطرق عبر تنوع مفاهيمها، ففي الوقت الذي يحاول فيه بعض الشعريين إقامة علم للشّعر (كوهن، ياكبسون)، يحاول بعـضهم الآخـر إقامة علم الأدب (تودوروف- كمال أبو ديب).

إن هذا المفترق يضعنا أمام مسألة عولجت فيما سبق حيث تم بسطها في السؤال الآتـي: هل علم الشّعرية علم الشّعر أم علم الأدب؟.

وانتهت المعالجة إلى أن الشّعرية علم الأدب بوصفها تبحث عن قوانين الخطاب الأدبي في كلّ من الشّعر والنّثر.[3]

وأصبحت بذلك قصيدة النّثر من بين المسائل التي وقفت أمام الشّعرية، وحاول قسم آخـر من الباحثين أن يجد لهذه القصيدة بابا شعريا، حينما ارتطم بالإمكانات الشّعرية الكامنة في السليم النّاضج من تجربتها بحيث وضعه في حيز النّثر لا في حيز الشّعر، كما رأى فائز الشرع في قوله: "على أن الاقتراح الذي يحفظ للفنون حقوقها في التطور لابد أن يعترف لقصيدة النثر بالمنجز الذي حققته باعتبارها تتويجا للفعل الإبداعي النّثري، ضمن ما يريد النّثر من البلاغة لا الإبلاغ، أي أنّها قصيدة ضمن حيز النّثر وليست ضمن حيز الـشّعر لأنّها لا يمكن أن تجد الأساس الذي تستند إليه لإدراك منجزها بالاحتكام إليه في الـشّعر العربي".[4]

---

1 - ينظر: المرجع السابق، ص79، 80.

2 - ينظر: اللّبدي أيمن، الشّعرية والشّاعرية، ص 80.

3 - ينظر: ناظم حسن، مفاهيم الشعرية، ص 83.

4 - ينظر: اللّبدي أيمن، المرجع السابق، ص81.

بينما وقف المعترضون لينفوا أساس الشّعرية وليبدلوه بالنّثرية أساسا وإنّما صفة الشّعرية طارئة عليه، فهو نثر مشعور كقول بعضهم.[1]

هذا من جهة ومن جهة أخرى عرف مصطلح الشّعرية تعددًا واختلافا فكـلّ دارس أو باحث في هذا المجال إلا ويختار لنفسه مصطلحا يتماشى وآرائه وأفكاره. وعليه نفـتح بابًا أخر في الشّعرية وهو عن المصطلحات الأخرى التي ارتبطت بها أشد الارتباط.

**ب – مصطلحات الشّعرية:**

بدأ مصطلح الشّعرية(*poetics*) في الدراسات الحديثة بتجربة (*poetics*) إلى العربية حيث أجرى النقّاد و المترجمون بعض المقابلات المختلفة نذكر منها:

ترجمة سعيد علوش *poetics* إلى الشّاعرية و يعطيها عدة مدلولات:

منها - مصطلح يستعمله تودوروف كشبه مرادف لـ (علم/ نظرية الأدب)- والـشّاعرية درس كفيل باكتشاف الملكة الفردية التي تضع فردية الحـدث الأدبـي أي الأدبيـة عنـد (ميشونيك).

- أما جان كوهن، فيكتفي بتحديد المعنى التقليدي لـ (الشّاعرية) كعلـم موضـوعه الشعر، كما تعرف الشّاعرية كنظرية عامة للأعمال الأدبية.[2]

يبدو أنّنا نواجه من جهة أولى مفهوما واحدا لمصطلحات مختلفة، ويبدو بارزا هذا الأمـر في تراثنا النّقدي العربي ونواجه مفاهيم مختلفة في مصطلح واحد من جهة ثانية، ويظهر هذا الأمر في التراث النّقدي الغربي أكثر جلاء، ويذهب حـسن نـاظم إلـى أن مفهـوم الشّعرية العام يبحث عن قوانين الإبداع، وقد اتّخذ مصطلحات مختلفـة منهـا: شـعرية أرسطو، ونظرية النّظم للجرجاني، والأقاويل الشّعرية المستندة إلى المحاكاة والتخييل عند القرطاجنّي، أما عن الجهة الثانية فتتلخص في النظريات التي وضعت في إطار مصطلح (الشّعرية) ذاته مع اختلاف التصور في سر الإبداع وقوانينه.[3]

---

1 - المرجع السابق، ص82.

2 - ينظر: ناظم حسن، مفاهيم الشّعرية، ص 14.

3 - ينظر: المرجع نفسه، ص 11.

إذن فحسن ناظم يرى أنّنا في موضوع الشّعرية نواجه أمرين: أولهما ما تعلق بـ المفهوم وثانيهما ما ارتبط بتعدد المصطلحات، وهو يعتبر من بين الباحثين والدارسين الذين أسهبوا في الحديث عن مفهوم الشّعرية وعن إشكالية المصطلح الذي يراه محيرا في نقدنا العربي مشيرًا إلى أن النقد العربي يتجاوز هذه الإشكالية منذ أرسطو حين سمى كتابه بـ(*po-étiks* ) (فن الشّعر) أو (في الشّعرية) كما هو معروف في النّقد العربي.[1]

إضافة إلى ما ذكره ناظم عن شعرية أرسطو، أدرج أيضا نظرية النّظم، والتي قال فيها الجرجاني:« وأما نظم الكلم فليس فيه كذلك، لأنّك تقتفي في أثرها المعاني وترتّبها على حسب ترتّب بعض، وليس هو النّظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء، كيف جاء واتّفق، ولذلك كان عندهم نظير للنّسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي وما أشبه ذلك».[2]

لقد كان النّظم نظرية ناضجة لتفسير الظّاهرة الإبداعية عموما وإعجاز القرآن خصوصا وكأن حسن ناظم من خلال إدراج نظرية النّظم مع تلك المصطلحات يعتبرها هي الأخرى بحثا عن قوانين الإبداع التي تجلّي مفهوم الشّعرية.

ويرى جون كوهن أن الخلط بين النّظم و الشّعر ما زال سارياً إلى يومنا هذا رغم النّجاح الذي شهدته القصيدة النّثرية. "فمن منّا لم يحلم- كما يقول بودلير- في أيام طموحه، بمعجزة نثر شعري، موسيقى بدون إيقاع وبدون قافية، فيه من النعومة والشدة ما يجعله يتلائم مع الحركات الغنائية للنّفس ومع تموج الأحلام، وقفزات الوعي؟".[3]

ويضيف جون كوهن أن العملية الشّعرية تجري في مستويين معا: المستوى الصوتي والمستوى الدلالي وأن الحظوة لا ريب للمستوى الدلالي، ويشهد لذلك أن القصيدة النّثرية موجودة شعرياً في حين أن النّظم الحرفي (الصوتي) ليس إلاّ وجود موسيقي فحسب فيمكن للشّعر أن يستغني عن النّظم، إن الفن الكامل هو الذي يستغل كلّ أدواته، والقصيدة

---

1 - ينظر: المرجع السابق، ص11.

2 - الجرجاني أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان، دلائل الإعجاز في علم المعاني ، علّق عليه: السيد محمد رشيد رضا، ط3، دار المعرفة، 2001، ص 51.

3 - ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشّعرية، ص51.

النّثرية بإهمالها للمقومات الصوتية للّغة تبدو دائما كما لو كانت شعرا أبتر. فالنّظم إذن من مقومات العملية الشّعرية».[1]

فالعملية الشّعرية عند جون كوهن تقوم على المستوى الدلالي والمستوى الصوتي، وهـو يقدم ويفضل المستوى الدلالي مدعما رأيه بقصيدة النّثر التي قد تفرض وجودها شـعريا على خلاف النظم الحرفي الذي يراه ثانويا ويمكن الاستغناء عنه، إلا أنّه ينقـد القـصيدة النّثرية في الأخير معتبرا إياها كما لو كانت شعرا أبترا، ليخلص في ما بعد إلى أن النّظم بمقوماته الصوتية يدخل ضمن مقومات العملية الشّعرية.

ومن جهة أخرى يرى محمد صالح الشطّي أن ثمة عدد كبير من المصطلحات التي ابتكرت أصلا للدلالة على تلك السمات الخاصة التي تميز الأعمال الأدبية عن غيرها، فإذا كان هناك إجماع على تشكيل النّص الأدبي يتكئ على طرائق متعددة مخالفة لغة الكـلام العادي المألوف ومنحرفة عنه، فإن هذه الطرائق لم تخضع للحصر وقد أطلق عليها أسماء متباينة للدلالة على فئة من يرى أن السمات الخاصـة بـالأدب يمكـن التعبيـر عنهـا بلفظة(الشّعرية/ أو الشّاعرية/ أو الجمالية/ أو الإنشائية/ أو الأدبية/ أو السردية... وما إلى ذلك).

وبعض النقاد يخصص بعض هذه الألفاظ للدلالة على نوع أدبي بعينه، والـبعض الأخـر يعمم بحيث تدل كلّ لفظة منها على الهوية الفنّية لأي عمل أدبي شعرا كان أم نثرا».[2]

إن المصطلحات التي ذكرها أيمن اللّبدي قد يراها البعض مترادفات تـدلّ علـى نفـس المفهوم، في حين قد يراها آخر مصطلحات متفردة كل واحدة وتدلّ علـى عمـل أدبـي معين.

إن الأدبية (*Literariness*) التي تعتبر من بين الحقول الموازية للشّعرية هي الأكثر قربا منها، والأدبية أسبق ظهورا في عالم النظرية النقدية الحديثة من الشعرية.[3]

1 - المرجع نفسه: ص 51، 52.

2 - ينظر: اللّبدي أيمن، الشّعرية و الشاعرية، ص 20.

3 - ينظر: علوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار البيضاء، 1984، ص 19.

ومن هنا نبدأ بأول مصطلح وهو الأدبية وعلاقته بالشّعرية، معتمدين على ما لخصه سعيد علّوش في محاولته الجادة في استجلاء مفهوم الأدبية و مدلولاتها من خلال النقاط التالية:

1- طابع ما هو موضوع علم الأدب أي ما هو شاعري منذ بدايته.

2- وليس موضوع علم الأدب، عند ياكبسون، هو الأدب بل هو الأدبية أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا، ويضعف مبدأ السببية المباشرة، بين ظروف الكاتب وإنتاجه، مما يسمح بتفسير واقع الإنتاج لا الإنتاج ذاته.

3- والمصطلح مقياس سميائي يخص النّصوص الأدبية و حدها.

4- وتعرف الأدبية، في النّظرية السميائية للأدب، بكونها تسمح بتمييز كلّ نّص أدبي بالنسبة للنّصوص غير الأدبية في دراسة الشكلانيين الروس خاصة.[1]

وعليه تكمن الأدبية في نظر جاكسون في تلك الأسباب والقوانين التي بفضلها يكون العمل الأدبي أدبيا، فيحظى بمصطلح الأدبية، كما يستند على كون الأدبية سميائيا تخص النّصوص الأدبية وحدها مما يجعلها تتميز عن غيرها من النّصوص غير الأدبية.

ويذهب عبد السلام المسدي إلى أن مصطلح الأدبية من الحقول الموازية لحقل الشّعرية، وهدف علم الأدب المفترض هو تحديد القوانين المجردة التي تمثل قاسما مشتركا بين الأعمال الأدبية، و لهذا فإن نسبة الأدبية إلى الأدب تشبه اللّغة *Langue* إلى الكلام *parole* بمعنييها السوسيريين».[2]

إن الأدبية والشّعرية يشتركان معا في أن لهما غاية واحدة وأنّهما يتّسمان بالعلمية، غير أن مصطلح الأدبية لم يجد الرواج الكافي لينتشر ويتبنّى، فشاعت الشّعرية وطغت عليه.

والأدبية مفهوم مواز لمفهوم الشّعرية في أهدافه وطرائقه، و يمكن أن تكون الأدبية موضوعا للشّعرية، لأن من مهام الشّعرية استنباط الخصائص المجردة في الخطاب الأدبي، وهذه الخصائص هي التي تضفي على الخطاب أدبيته، اختصارا تستنبط الأدبية في الخطاب لتكون العلاقة بين الشّعرية والأدبية علاقة المنهج بالموضوع على التّوالي.

1 - المرجع السابق، الصفحة نفسها.

2 - المسدي عبد السلام، الأسلوبية و الأسلوب، ط2،الدار العربية للكتاب، 1982، ص 23.

يرى حسن ناظم أن الشّعرية هي محاولة وضع نظرية عامـة ومحايثـة لـلأدب بوصفه فنّا لفظيا، إنّها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللّغوي بموجبها وجهة أدبيـة فهي إذا تشخيص قوانين أدبية في أي خطاب لغوي وبغض النّظر عن اختلاّف اللّغـات. وفي هذا ما يحمل مضمون للأدب شعرا كان أم نثرا أي فن لغوي كان، وهو بهذا ينطبق خارج الشّعرية ذاتها نحو الأدبية بشكل عام، وبذلك نرى الأدبية أولى بالاصطلاح وإفراد الشّعرية ذاتها نحو الأدبية بشكل عام وإفراد الشّعرية للقوانين الخاصة التي تعالج الـنّص الشّعري والمسافات الشّعرية و متعلّقاتها.[1]

ومن جهة أخرى، هناك من ترجم (*poetics*) إلى (الإنـشائية) و قـد تبنّـى هـذه الترجمة كل من توفيق حسين بكّار في مقدمته لكتاب حسين الواد (البنية القصـصية مـن رسالة الغفران) وعبد السلام المسدي في كتابه (الأسلوبية والأسلوب) مع الإشـارة أنّـه يترجم (*poetics*) إلى الشّعرية.

ويذهب علي الشرع إلى ترجمة (*poetics*) بـ (نظرية الـشّعر) فـي ترجمتـه لمقدمـة كتاب(نور ثروب فراي) [تشريح النّقد]. [2]

أما عن الغذامي فيرى أن الأدبية تجاري الأسلوبية على الاختيار فتبحث عن أسباب اختيار بنية تركيبية معينة أو كلمة ما، ولا يعد من مهامها الرئيسة الأجوبة الدلالية.

وتتحدد الأسلوبية مع الأدبية ليتضافرا معا في تكوين مصطلح واحد يضمهما ويوحدهما ثم يتجاوزهما وهو مصطلح (*poetics*).

ويصل الغذامي إلى أن الشّعرية تشمل الأسلوبية بوصف هذه الأخيرة إحـدى مجالاتهـا الأولى فالأسلوبية وصف لخصائص القول في النّص من دون العناية بالمتلقّي، كما أنّهـا تقتصر على الشفرة من دون سياق، وعلى العكس تسعى الشّعرية إلـى دراسـة الـشفرة لتأسيس السياق.[3]

---

1 - ينظر: ناظم حسن، مفاهيم الشعرية، ص 09.

2 - ينظر: المرجع نفسه ص 15.

3 - ينظر: الغذامي عبد ا ، الخطيئة والتكفير، ط1، كتاب النادي الأدبي الثقافي، 1985، ص 19.

وفي حديثنا عن الأسلوبية نجد أن الظروف المؤدية لنشأة الدراسة الأسلوبية هـي نفـس الظروف التي فجرت الشّعرية الحديثة.

والأسلوبية في نظر عبد السلام المسدي تعنى بدراسة الخصائص اللغوية التـي يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية فوجهة الأسلوبية هذه إنما تكمن في تساؤل عملي ذي بعد تأسيسي يقوم مقام الفرضية الكلية: من الـذي يجعـل الخطاب الأدبي الفني مزدوج الوظيفة و الغاية؟ يؤدي ما يؤديه الكلام عادة و هو إبـلاغ الرسالة الدلالية ويسلط مع ذلك على المستقبل تأثير ضاغطا به، ينفعل للرسـالة المبلّغـة انفعالا ما.[1]

قد نكشف العلاقة بين الشعرية والأسلوبية من خلال التدقيق فـي بعـض الـشعريات، إذ تدرس شعرية ياكبسون مثلا ضمن نطاق منحى أسـلوبي معـين يتمثـل هـذا المنحـى بالأسلوبية التي تقرر أن ماهية الأسلوب«تتحدد بنسيج الروابط بين الطاقتين التعبيريتين في الخطاب الأدبي: طاقة الإخبار وطاقة التضمين» ويلاحظ عبد السلام المسدي أن ياكبسون من خلال هذا المنحى قد حدد الوظيفة الشعرية مستغلا معطيين لسانيين: محور الاختيـار ومحور التأليف.[2]

ولقد كان ريفاتير (*riffaterre*)- وهو أسلوبي – يهاجم الشعرية في وسائلها وغاياتها لأنه يرى فيها تحطيما للنص فضلا عن أنّه من العبث محاولة وضع نظرية في الشعرية لـذلك لأن نتائجها لابد من أن تكون عمومية تنطبق على النصوص الأدبية على حد سواء، ولهذا فهي لاستطيع تحديد خصوصية النص بوصفه نصا فحسب، أي تحديد مكامن فرديته وهذا ما يجعل ريفاتير ينهمك في تحديد المظاهر الأدبية الخاصة، فـي الـنص مـن خـلال أسلوبيته، أما عن جوهر الخلاف بين ريفاتير ومنظّري الشعرية- في رأي حسن نـاظم- فهو خلاف بين الشعرية والأسلوبية، حيث يندرج عمل الشعريين ضمن إطار عام، بينمـا يندرج عمل الأسلوبين ضمن إطار خاص.[3]

1 - ينظر: المسدي عبد السلام، الأسلوبية و الأسلوب، ص 36.

2 - المرجع نفسه ص96.

3 - ينظر: ناظم حسن- مفاهيم الشعرية، ص8.

وأخيرا لابد من استشراف علاقة الشعرية بالجمالية وعلى الرغم من كون هـذه العلاقة ضرورة ملحة إلاّ أن الشّعريات لم تفحص هذه العلاقة فحصا دقيقا، بـل اكتفـت بالإشارة إليها، أماّ على المستوى إجرائها في صلب الشعريات، فلا نعثر- تقريبا عليهـا. وأصبحت الشعرية مع بداية القرن 18 فرعا من علم الجمال الفلسفي ولا سيما في ألمانيا.

بيد أن الجمالية اتّضحت مؤخّرا بوصفها اشتراطا لا بد منه لنجاح أية شعرية. ولكي نعـد أي تحليل، سواء أكان بنيويا أم لا، ناجحا ومثمرا، لا بد من تفسير القيمة الجمالية للخطاب الأدبي وإذا ما فشل التحليل في إيجاد ذلك التفسير فإنه يبرهن في الوقت نفسه عن عـدم جدواه.[1]

ويؤكّد حسن ناظم أنه من الصعب وضع مطابقة بين الجمالية والشعرية، فالشعرية قـادرة على أن تبرهن على وجودها من خلال عناصر تحققها، بينما لا نستطيع – وكمـا وعـى ذلك ياكبسون- أن نحدد الجمالية من خلال عناصرها غير القارة.

والحكم بالجمال عن نص معين هو حكم بدئي وحدسي وإن الدراسة التـي تكـشف عـن شعرية نص معين لا يمكنها أن تكشف عن سر جماليته نظرا لاستحالة المطابقـة بينهمـا وان كان الحكم المسبق عليه – والذي يبقى بعد كشف شعريته- صحيحا.[2]

فرأي ناظم منطقي من خلال استحالة المطابقة بين الجمالية والـشعرية، فالجماليـة أمـر حدسي لا يرقى إلى الموضوعية والعملية وبالتّالي يصعب علينا وضع حـدود وضـوابط للجمالية في حين أن الشعرية تمكننا من دراسة نص معين انطلاقا من قوانين الإبداع فيه.

ويرى صلاح فضل أن التواصل باعتباره مظهرا للشعرية متدرج بـدوره مثـل التعبير في علاقته بالفهم، بل إن علماء الأدب لا يكتفون بتقرير الحقيقة المعروفة، وهـي أن كثيرا من الظواهر الجمالية تمارس فعلها التواصلي بالرغم من عدم قابليتهـا للتحليـل بالأدوات الإجرائية المتاحة حتى الآن.[3]

---

1 - ينظر: المرجع السابق، ص41.

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص42.

3 - ينظر: فضل صلاح، أساليب الشّعرية المعاصرة ، دار قباء. ص24.

توصل حسن ناظم من خلال مخطط جمع فيه عدة ترجمات لمصطلح (*poetics*) مع متبنيها من الدارسين العرب.

وهذه المصطلحات هي(الشّعرية- الشّاعرية- الإنشائية- علم الأدب – الفن الإبداعي – فن النّظم – فن الشّعر- نظرية الشّعر- بوطيقا- بوتيك).[1]

وعلى الرغم من أن الشّعرية تشكلت بوصفها فرعا نظريا من فروع المعرفة حديثا فقط إلا أن لها تاريخا طويلا، كما ذكرنا سالفا والتفكير النظري في الأدب يبدو متلازما مع الأدب ذاته، ويمكن أن يفسر هذا بميل النص الأدبي ليكون موضوعا لذاته.

وقد أخذت بحوث الشّعرية العربية المحدثة تمتد باتّساق في سعتين متوازيتين، بل ومتداخلتين في بعض الأحيان، بين مجموعة من التأملات والأنساق النظرية المتمسكة بمفاهيم الشّعر وجوهره وتقنياته التعبيرية من جانب وعدد متزايد من التحليلات الألسنية، لبعض النماذج الإبداعية الفائقة من جانب آخر، حتى أضحى النقد العربي المعتد به، وقد نبذ في جملة طريقة المقاربات المضمونية، والإيديولوجية المباشرة محاولا بجدية ارتياد آفاق علمية جديدة في معاينة النصوص والتعرف على ظواهرها النوعية المناسبة وتقدمت بعض الدراسات الأسلوبية التطبيقية باقتراح عدد من آليات التحليل النصي، تعد بنسبة عالية من ضبط الإجراءات وتحقيق النتائج إثر تراكم المعرفة بأهم الظواهر الشعرية في الأدب العربي ومقاييس اختبارها.[2]

والشعرية مهما انتهت إليه من قوانين في دراسة النّص الشعري الذي يعيننا لن تجيب على عدد من الأسئلة التي نراها أصبحت ملحة في عدد من التطورات في المشهد الشعري المعاصر وخاصة العربي وإذا كانت قد أبقيت واقترح لها أن تبقى مفتوحة على مستوى النّص الأدبي ذاته، كما تقدم، فإن من نافل القول إذا اعتبرناها غير كافية في ذاتها لا لإكمال المنظور الأساس الذي يراه مثلا كما سبق أحمد مطلوب فيها بقوله :«فن الشّعر وأصوله التي تتبع للوصول إلى الشّعر» عدا عن كونها أيضا غير مهيأة تماما للكشف عما أتم به في قوله:يدلّ على شاعرية ذات تميز وحضور.[3]

1 - ينظر: ناظم حسن، مفاهيم الشّعرية، ص18.

2 - ينظر: فضل صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، ص10.

3- ينظر: اللبدي أيمن، الشعرية والشاعرية، ص24.

وهناك تساؤل مثير طرحه ياكبسون: في صلب كل شعرية وهو: في أي شيء تنحصر أدبية الأدب ؟، فغياب الشعرية له مزالق ومخاطر كثيرة لأن غيابها سيؤدي بالنقد إلى مجرد بديهيات عقلية كامنة وغير عملية، لا تستند إلى أسس منهجية في حين حضورها يبلور الدراسات الأدبية نحو العلمية ويبعدها عن الآراء الانطباعية والحدسية.[1]

ونخلص إلى أن موضوعية نظريات الشّعرية غير مطلقة تماما, فثمة مستويات لمعالجة هذه القضية , تتّسم الشعرية بالموضوعية في المستوى الأول الذي يتّصل باستنادها إلى النّص الأدبي فقط في عملية استنباط قوانينه، وحتّى إذا ما أشركت القارئ فإنّها تحافظ على تلك الموضوعية لمحافظتها على الاستناد نفسه، أي استنادها إلى النّص فحسب مادام القارئ المشترك في الشعرية كمونا محضا فيها، يمارس دوره داخل النّص لا يحيل على أي شيء خارجه.[2]

وسيبقى البحث في الشّعرية محاولة فحسب للعثور على بنية مفهومية هاربة دائما وأبدا مهما نظّر المنظّرون في الشّعرية، وعلى الرغم من كلّ الكلام الذي قيل فيها فسيكون من الأجدى جمالياأن نعد الشّعرية قضية مسكوت عنها على حد تعبير حسن ناظم لكي نفتح في النهاية أفقا جديدا للاستكشاف، وندشن أرضية بكرا لا تحدها أية حدود تعسفية تكبح حيويتها.

### 3- الإيقاع الشّعري:

### أ- مفهوم الإيقاع:

إن في الانسجام الذي يسري في أعماق الحياة، وإن في التّضامن الذي يفترضه وجود الحياة بين مختلف الأعضاء؛ لجمالا" عميقًا حقيقيا قد يحاول الفن أن يبرزه عن طريق هذا التشوه الذميم، في الصور والأشكال، ولكن لا بد للفنّان حينئذٍ من أن يدخل في هذا التشوه ما لو فُقِد لاستحالة الحياة، نعني التوازن والتناسب وعندئذ ندرك الاتّساق وراء الاضطراب والانسجام وراء الشذوذ، والواقع وراء الخيال، والطبيعة وراء التقليد[3]، وكل

1 - ينظر: ناظم حسن ، مفاهيم الشعرية، ص33.

2 -ينظر: المرجع نفسه ص 7.

3- ينظر: جون ماري غويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، تر: سامي الدروبي، ط2، دار اليقظة العربية، 1965، ص50.

ظاهرة كونية لها إيقاعها المؤثّر فيما عداه تأثيرا يجعل من تجاذب جزئيات الكون بعضها للبعض الآخر، حركة إيقاعية دافعة إلى التماسك، فالأرض تدور والسحاب يتحرك، والماء يتصاعد بخارا إلى الفضاء، وهذا الإحساس الجمالي بالموسيقى النّغمية المصحوب بالاستمتاع نجده أيضا مجسدا في استمتاع الإنسان بالكلمة الموزونة في قالب شعري.[1]

الإيقاع أو الوزن ليس في حقيقة أمره شيئا مستقلاّ عن القوة نفسها: «وإنّما هو وسيلة تعمد إليها القوة لتصون ذاتها إلى أبعد حد ممكن تجاه المقاومات التي تلاقيها، فالنّظام والترتيب اقتصاد في القوى».[2]

ولا تتأتّى لذّة الخطاب في أي جنس أدبي إلاّ من جميع مكوناته لفظا وبناءً ومعنى والعامل الموحد لهذه المكونات هو الإيقاع الذي له وظيفة مزدوجة تتمثّل في وصل مكونات الخطاب بعضها ببعض وفي التأثير في المتلقّي أما وسائله فكلّ ما يوفّر الانسجام والتلاؤم وكما يقول (*Benveniste*): "في الخطاب؛ الخطاب إيقاع والإيقاع خطاب".[3]

يرى أحمد عزوز أن الخطاب لا يحظى باللّذة ولا يرتقي إلى الجمالية إلاّ مع تظافر جميع المكونات فيه لفظا ومعنى وبناءا، ولا يتأتّى له ذلك إلاّ بتوفر الإيقاع المساهم في ربط تلك المكونات من جهة، والتأثير في المتلقّي من جهة أخرى.

يجعلنا الحديث عن الإيقاع التوغّل في مفهوميه اللّغوي والاصطلاحي.

يعرفه ابن منظور من الناحية اللّغوية: «الإيقاع من إيقاع اللّحن والغناء، وهو أن يوقّع الألحان ويبينهما، وسمى الخليل –رحمه ا - كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع».[4]

ويعرفه الفيروزابادي :« الإيقاع إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقّع الألحان ويبينهما».[5]

1- ينظر: بوزياني عبد القادر، الميسر في علم العروض والقوافي، ص67.

2- جون ماري غويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ص53

3- ينظر: عزوز أحمد، علم الأصوات اللغوية، ص65.

4- ابن منظور، لسان العرب، م15، ص263.

5- الفيروزابادي، القاموس المحيط، ج1 ، ص127.

في حين يعرفه صاحب المرام في المعاني والكلام قائلا: « الإيقاع مصدر أوقع النّقر على الطبلة بإتقان مع الأصوات والألحان ».[1]

اِرتأينا في المفهوم الاصطلاحي للإيقاع، المرور بالتراثيين وصولا إلى الحـداثيين بيد أنّنا لا نفصل تاريخيا، إذ ما يهمنا هو ماهية الإيقاع الشّعري، كيف كان فـي التـراث وكيف يراه اليوم المحدثون مع التفريق بينه وبين الإيقاع الموسيقي.

كان الخليل بن أحمد الفراهيدي أول من كتب في الإيقاع من العـرب والمـسلمين عموما، وهو واضع علم العروض المتوفّى عام *791م*، وكان مخضرم العصرين الأمـوي والعباسي ولم يكن فيلسوفا بل لغويًا و عالمًا بالقرآن والحديث، ومن المؤسف أن ضـاعت مؤلّفاته في "النّغم" و"الإيقاع"، ويرى أحمد رجائي في هذه النقطة أن مجال الإيقاع قريـب من النّاحية العملية التطبيقية من علم العروض وذلك ضمن إطار نظري واضح يرتبط بعلم العروض الذي وضعه، إلا أن علم الإيقاع أوسع وأشمل.[2]

بلغ الإيقاع الشّعري مستوى راقيا في العصر الجاهلي، ورسِمتْ أُطره علميا فـي فجر الإسلام وقد جاء العروضيون بعد الخليل ليثبتوا هذه الأطر ولكنهم بذلك فرضوا كبحا لعلّه غير مقصود لتطور الإيقاع الشعري، ومع ذلك فقد خرج على تلك الأطر كثيرون من فحول الشّعراء الذين كان العروضيون يضعون أمامهم العراقيل قائلين هـذا لـيس مـن العروض، وذلك من شِعر مولّدين وليس مما تقوله العرب.

أما الإيقاع الموسيقى فيقتضي المنطق السليم أن نميل إلى الاعتقاد بأن الإيقاع الموسـيقي العربي رقصا كان أم غناءً، لا بد وأنّه عاصر نشوء الإيقاع الشّعري ورافقه، بل كان في غالب الأمر هو نفسه، طالما أن الغناء المتقن*، كما هو ثابت لم يتطـور قبـل العـصر الأموي، وبولادة الغناء المتقن بدأ التباعد بين الإيقاعين.[3]

---

1- مؤنس رشاد الدين، المرام في المعاني والكلام القاموس الكامل، ط1،دار الراتب، 2000، ص150.

2- ينظر: رجائي أحمد: أوزان الألحان بلغة العروض، ص105، 106.

*- **الغناء المتقن:** هو تطبيق إيقاع مستقل عن اللّحن لا ينطبق على عروض الشّعر المغنّى، أي تطبيق إيقاع موسـيقي على إيقاع شعري مختلف.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص57.

وقبل توضيح الفرق بين الإيقاع الشّعري والإيقاع الموسيقي وما العلاقة بينهما؟! ارتأينا الوقوف عند مصطلح موسيقى عربية، «والتي يقصد به صناعة النّغم والألحان عند العرب، وغالبيتهم من المسلمين مع إنكار جهود غير المسلمين العرب في الموسيقى العربية، ومنذ ظهور هذه الموسيقى عند العرب لوحظ تأثّرها بالموسيقى الفارسية والموسيقى اليونانية والتركية، ولكنّها تتّصل اتّصالا وثيقا بجنس الإيقاع الموزون وهو ما تتميز به اللّغة العربية».[1]

وتسمى موسيقى عربية بسبب أن العرب القدماء هم أول من استنبط الأجناس القوية في ترتيبات النّغم، وأشهرها الجنس المسمى اصطلاحا "الرست" وارتقت الموسيقى عند العرب بعد دخولهم في الإسلام رقيًا كبيرًا وطوروا بها أساليب الشّعر والغناء.[2]

فهناك علاقة بين الموسيقى والشّعر إذ يعتبرها عبد القادر بوزياني علاقة عضوية، فالشّعر في صياغته الفنّية يتكون من عدة تفعيلات تمثّل وحدات موسيقية تكسب القصيدة نغما مؤثّرا، وحين تفقد القصيدة سحر هذا النّغم ينقطع ذاك الخيط الفنّي الدقيق الذي يشد المتلقي إلى سماع الشّعر، فالشّعر نغم وإنشاد، والعقاد يثبت العلاقة بين فن الشّعر والموسيقى يقول: «إذا كانت كلمة شعر نفسها تدل على الغناء فإن نشأة الشّعر العربي كانت مصاحبة للغناء».[3]

يذهب عبد العزيز عتيق إلى أن العروض هو علم موسيقى الشّعر، وهناك صلة بينه وبين الموسيقى وهي الصلة في الجانب الصوتي، فالموسيقى تقوم على تقسيم الجمل إلى مقاطع صوتية تختلف طولا وقصرا أو وحدات صوتية معينة على نسق معين، بغض النّظر عن بداية الكلمات ونهايتها، وكذلك العروض فالبيت من الشّعر يقسم إلى وحدات صوتية معينة أو إلى مقاطع صوتية تعرف بالتفاعيل بغض النّظر عن بداية الكلمات ونهايتها، فقد ينتهي المقطع الصوتي أو التفعيلة في آخر كلمة وقد ينتهي وسطها وقد يبتدأ من نهاية كلمة وينتهي ببدء الكلمة التي تليها.[4]

---

1- محمود علي عبد الحميد، التربية الجمالية الإسلامية، ط1، دار التوزيع والنشر الإسلامية، 2003، ص300.

2- المرجع نفسه: ص 300، 301.

3- بوزياني عبد القادر، الميسر في علم العروض والقوافي، ص69.

4- ينظر: عتيق عبد العزيز، علم العروض والقافية، دار الآفاق العربية، ص11.

ومن خلال مقولة إخوان الصفا التي ذكرهـا أحمـد رجـائي والتـي مفادهـا أن الإيقاعيين الشّعري والموسيقي يعودان إلى أصول واحدة، وهي في منتهى الأهمية، وتثبت أن العرب القدماء كانوا أكثر دراية بأمور الوزن والإيقاع من جيل هـذه الأيـام، وكلّمـا تعمقنا في علم الإيقاع ازددنا يقينا بأن العروض وعلم الإيقاع واحد لأن القسم الأعظم من مفاهيم العلمين كانوا فئتين كلّ منهما يغنّي على ليلاه على حد تعبير أحمد رجائي والحقيقة هي أن علم العروض لا يحيد إلاّ في حدود خصوصيات اللّغة وأن علم الإيقاع الموسـيقي لا يحيد إلاّ بسبب خصوصيات الموسيقى وإمكانياتها الأكبر والأدق.[1]

يعتبر تنظير الفارابي أقوى تنظير وأكثره تفصيلا ودقّة في هذا الموضـوع، وقـد تناول كتاب موسيقى الكبير موضوع الإيقاع الموسيقي في بحثـين متباعـدين، احـدهما نظري، والآخر نظري وعملي، يضيف إلى القسم الأول مقولات هامة، وهو أقـدم وأدق تنظير عربي متكامل للإيقاع وصل إلينا. ويعرف الإيقاع بأنّه:«عبارة عن سلسلة أزمنـة يوضحها النّقر على آلة مجوفة كالطبل والدف»

ويعرفه أيضا: «بأنّه نقلة منظّمة على النّغم ذوات فواصل، والفاصلة هي توقـف يواجـه امتداد الصوت والوزن الشّعري نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل والفواصل إنّما تحدث بوقفات تامة لا يكون ذلك بحرف ساكن».[2]

كما صنّف الإيقاعات العربية إلى صنفين: الموصلة والمفصلة، وأوضح أن الإيقاع المفصل هو ما تفصل بين نقراته أزمنة متساوية، وأن الإيقاع المفصل هو ما تفصل بـين نقراته أزمنة متفاضلة، وذكر أن الشّعر العربي لا يوجد فيه موصل أصلاً.[3]

يربط الفارابي الإيقاع بالموسيقى والألحان من خلال تعريفه جاعلا له صنفين كلّ صـنف وبما يميز نقراته، أما بالتّساوي، أو بالتّفاضل إلاّ أنّه ينفي وجود الموصـل فـي الـشّعر العربي أصلاً.

1- ينظر: رجائي أحمد، أوزان الألحان بلغة العروض، ص63.

2- الفارابي أبو نصر: الموسيقى الكبير،تح: غطاس عبد المالك خشبة، دار الكتاب العربي، ص1085-1086.

3- ينظر: رجائي أحمد، أوزان الألحان بلغة العروض، ص58.59.

يذهب إحسان عباس إلى أن الفارابي قال: «نشأت عند بعض الأمم علاقة وثيقة بين اللّحن والوزن، إذ يجعلون النّغمة التي يلحنون بها الشّعر أجزاء للشّعر، فإذا نطقوا الشّعر دون لحن، بطل وزنه، وليس كذلك العرب، فإنّهم يجعلون القول بحروفه وحدها، فإذا لحن الشّعر العربي فقد ينشأ تباين بين إيقاع اللّحن وإيقاع القول».[1]

يضيف إحسان عباس معلقا على قول الفارابي: «يبدو أنّه في حكمه هذا انطلق من واقـع القصائد التي توصف عادة بأنّها من عيون الشّعر العربي، أي تلك القصائد التي توضع أصلا للغناء أو ليست صالحة له، وإلاّ فإنّه سيبدو متناقضا مع الطبيعة الأولى والجوهرية من طبائع الشّعر العربي، ومع سمته الأوضح، وهي أنّه قيل أصلا للغنـاء والحـداء، أو على الأقلّ وضع لإرضاء الذائقة السمعية العربية، وإذا كان الغناء يحتلّ المرتبة الأولـى في أولويات هذه الذائقة فنّيا، فلا غرابة أن يصدر ابن خلدون حكمه على الشّعر العربـي بأنّه شعر مسموع أكثر منه مقروء».[2]

نشطت نظرية إخوان الصفا بعد وفاة الفارابي بأكثر من عقدين واستمروا بعد ذلك حوالي نصف قرن، وتختلف نظرية إخوان الصفا اختلافا جذريا عن نظرية الفارابي فهـم من المدرسة العروضية التي تعتبر أن أصل الإيقاعين الشّعري والموسيقي واحـد. وهـم ينطلقون من "الأصول" الثلاثة، وهي السبب والوتد والفاصلة، وهي الأصول التي تحكـم كلا من العروض والإيقاع.[3]

فهم يوطّدون العلاقة بين الإيقاع الشّعري والإيقاع الموسيقي من خلال تلك الأصول الثلاثة التي تجمع بين الإيقاعين معا.

يعرف ابن سينا الشّعر قائلا:«إن الشّعر كلام مخيل مؤلّف من أقوال متساوية وعند العرب مقفّاة، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هـو أن يكون كل قول منها مؤلّف من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساوٍ بعد زمان الآخـر ومعنى كونها مقفّاة هو أن الحرف الذي يختم به كل قول منها واحد».

1- ينظر: عباس إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط4 ، منشورات دار الثقافة، 1983، ص221.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- ينظر: رجائي أحمد، أوزان الألحان بلغة العروض، ص130.

كان الباحثون القدامى في مفهوم الشّعر قد أكّدوا من خلال تعريفهم للشّعر علـى الجدليـة القائمة بين الموسيقا/ الشكل والصياغة على المستوى الصوتي، وبين المستوى المعنوي أو الدلالي/ التخييل، وهي عناصر أساسية في تمييز الشّعر عن غيره من الأشـكال اللّغويـة والأدبية.[1]

تنبه ابن سينا إلى مسألة التّوافق بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشّعري، حين فرق بين الإيقاع الشّعري (الوزن) ووحدته ( التفعيلة) المؤلّفة من حروف، حيث يقول: "الإيقاع تقدير لزمان النّقرات فإذا اتّفق أن كانت النّقرات منغّمة كان الإيقاع لحنيًا، وإذا اتّفـق أن كانت النّقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا".[2] فهو يربط الإيقاع الموسيقي بالنّقرات المنغّمة واللّحن، أما الإيقاع الشّعري فمتعلّق بـالحروف التـي تـنظّم الكلام.

لقد نظّر ابن سينا للإيقاع بجعله واحد من فرعي صناعة الموسيقى فيرى أن موضـوعه الأزمنة المتخلّلة بين النغم والنّقرات المتنقل بعضها الى بعض. وينظر في حـال وزنهـا وخروجها على الوزن في بداية أعماله، وأهم ما وصلنا منها (رسالة في الموسيقى).

لم يربط ابن سينا الإيقاع ربطاً مباشراً بعروض الشّعر، وإن كان قـد اسـتعمل ألفاظـا (تن،تنَن،تنَنَن) كما فعل إخوان الصفا، وهذه الألفاظ تعادل في عروض الشّعر على التّوالي السبب والوتد والفاصلة (لا، بلى، لملا)، كما استعمل عبارة(تن) وهـي تعـادل الـسبب الثقيل(لم).[3]

ويذكر علوي الهاشمي رأيا لصفي الدين الأموي الذي ذهب إلـى: "أن الإيقـاع هـو جماعة نقرات تتخلّلها أزمنة محدودة المقادير على نسب وأوضاع مخـصوصة بـأدوار متساويات يدرك تساوي تلك الأدوار ميزان الطّبع السليم".[4]

---

1- ينظر: طاليس أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، منشورات دار الثقافة، 1973، ص161.

2- ينظر: عصفور جابر، مفهوم الشّعر، منشورات دار الثقافة لطباعة والنشر، 1978، ص247.

3- ينظر: رجائي أحمد، أوزان الألحان بلغة العروض، ص136.

4- ينظر: علوي الهاشمي ، فلسفة الإيقاع الشّعري، ص50.

وهو محقّق كتاب الموسيقى الكبير للفارابي، ربط تحقّق الإيقاع وإدراكه بمدى توفّر الذوق السليم؛ أي الطّبع السليم.

ومن بين الذين اهتموا بموضوع الإيقاع الشّعري في التراث العربي مـن خـلال حديثهم عن المقاييس النّقدية لعلم العروض، ابن طباطبا صاحب (عيار الشّعر) الذي تبلور عنده هذا المفهوم حين استعمل مصطلح الإيقاع للإبانة عن لذّة النّص الشّعري وهو يـرى أن للشّعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه، واعتـدال أجزائه.

ويضيف ابن طباطبا: «... وإذا اجتمع للفهم مع الكدر ثم قبوله واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها وهي اعتدال الوزن وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه».[1]

إنّه القائل: « فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الـشّعر بـالعروض التي هي ميزانه».[2]

فالطّبع السليم والذوق الصحيح يساعدان على نظم الشّعر دون اللجوء إلى علم العـروض لان الشّعر وجد قبل وضع ميزان العروض وبالتالي قد نقول الشّعر مستغنين عنه.

يدرج السجلماسي لفظة الإيقاع في سياق حديثة عن التّخييل، ويدخله فـي تعريفـه الشّعر هو: « الكلام المخّيل المؤلّف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة فمعنى كونها موزونة؛ أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قـول منها مؤلّفا من أقوال إيقاعية، فأن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول منهـا واحـدة»[3]. يـرتبط الإيقـاع عنـد السجلماسي بالوزن والتّخييل.

ومن الكتب القديمة التي حظي الإيقاع فيها بالعناية والاهتمام كتاب (كمـال أدب الغنـاء) لصاحبه حسين بن أحمد بن علي الكاتب، ويعرف الإيقاعات بأنّها: «أوزان أزمنة الـنّغم

---

1- ابن طباطبا العلوي محمد بن أحمد، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، ط3،منشاة المعارف، ص53.

2- المصدر نفسه: ص14.

3- السجلماسي أبو محمد القاسم، المنزع البديع، تحقيق: علاّل الغازي،ط3 مكتبة المعارف، الرباط، 1980، ص218.

والزمان إنّما سمي زمانا لأن على نهايته نقرتين يحضرانه بينما وهو الدوي الحادث مـن القرع الذي يبقى زمانه في السمع، وعدد النّقرات أبدًا زائد على عدد الأزمنة من الإيقـاع واحد، ولهذا يقرب علينا إحصاء النّغم التي في اللّحن من غير مشاهدة آلة فيما نغم، وذلك أنّا نحصي نقرات الإيقاع في أدواره ونسقط من عدد نقرات ما يمر مـن الأدوار واحـدًا ويكون الباقي كعدد النّغم التي تمد في اللّحن، هذا إذا كانت تلك النّقرات مفردات وأصولا في الإيقاع لن تتغير».[1]

ففي حديثه عن الإيقاع يشرح معنى قولهم الدخول في الإيقاع: دخل في الإيقاع، إنّما هـو دخل في وزنه وفي عدد نقراته وخرج: إنّما هو بخروجه عنهما، والإيقاع إنّما يقابل بـه نغم الحلوق، فيوازن النّغم بنقراته حتّى تكون النّقرات من الإيقاع بإزاء الحركات من النّغم والسكونات بإزاء السكونات، فمتى توافيا في أزمنة واحدة وانقطع الصوت مـع انقطـاع الإيقاع فذلك هو الدخول في الإيقاع، ومتى خالف ذلك فهو الخروج والتّباين والتّنافر.[2]

ويعرفُ الإيقاع أيضا في كتاب (الإفصاح في فقه اللغة) بأنّه: «حركات متـساوية الأدوار لها عودات متوالية، وقيل: هو إيقاع ألحـان الغنـاء وهـو أن يوقّـع الألحـان ويبيـنها»[3]، وهذا التعريف هو الآخر يربط الإيقاع باللّحن والغناء.

نختم حديثنا عن الإيقاع عند التراثيين العرب، بمقولة لحازم القرطاجنّي الذي يرى أنّه لا تستلذّ عبارة ولاتسمج أخرى إلاّ بتأثير من تراكب جزئيات عناصـرها اللّـسانية المدغدغة للحس، (...وأن يأخذ الكلام من كل مأخذ حتّى يكون كل مستجد بعيـد عـن التكرار، والبصيرة بضروب تركيباتها وشتّى مآخذها .. وبسرعة التنبه للموضـع الـذي تطابقه العبارة من الوزن في ترتيب الحركات والسكنات فيطيعها في تلك الموضع ويصلها بما قبلها بزيادة أو نقص أو إبدال أو غيره ذلك) والـسحري فـي ذلـك أن الإنتظامـات الإيقاعية تخالف الإنتظامات الوزنية الخارجية من حيث اتّصافها بعدم الخـضوع لقاعـدة بينة بل تعد حرية استنباط مقومات جمالية الإيقاع سمة ضرورية لبلوغ الآثار التعجيبية.[4]

1- الكاتب حسن بن أحمد بن علي، كمال أدب الغناء، ص92.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص104.

3- يوسف موسى حسن والصعيدي عبد الفتّاح، الإفصاح في فقه اللّغة، ج2، ط1، دار الفكر العربي، ص98.

4-ينظر: القرطاجنّي أبو حسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص17.

يبدو لنا أن القرطاجنّي بهذه النّظرة كان أوسع بكثير ممن سبقوه، فهو يربط الإيقاع بالوزن والتخييل، إضافة إلى تواجد انسجام بين العناصر اللّسانية وكذا الحس.

يصبح الإيقاع مصطلحا حديثا نسبيا في الثقافة العربية، إذا ما نظرنا إلى علاقته المباشرة بالشّعر، فقد وضع المصطلح أصلا لكي يستخدم في مجال الموسيقى ولم يزل كذلك حتّى اليوم، وكان أول اتصال له بالشّعر من خلال الغناء أو الشّعر المغنّى، ولعل كلمة شعر نفسها في بعض اللّغات القديمة مثل العبرية تعني الغناء، كما يشير مصطفى الجوزو في هذه الفقرة من كتابه (نظريات الشّعر العربي عند العرب): "وخلاصة القول إن بعض من النقّاد يرى أن الغناء أصل الشّعر العربي خاصة والسامي عام، وهذا الرأي يؤيده في العربية اشتراك الغناء والشّعر ببعض المصطلحات إذ يقال غنّى وحدا وترنّم بالشّعر، مع أن الحداء والترنّم من الغناء الملحن كما أن الرمل والهزج من بحور الشّعر ومن أجناس الغناء، هذا ما أدى بالنقّاد إلى وصفها بالإيقاع".[1]

فمن مجال الموسيقى عبر الغناء، انتقل مصطلح الإيقاع إلى مجال الشّعر، وكان انتقاله مزدوجا أو مركّبا، لأن الإيقاع الموسيقي عبارة عن مكونين اثنين هما: مادة الصوت الخام، والنّظام الذي تأتلف فيه تلك المادة الصوتية.

يعرف علوي الهاشمي- الإيقاع- بأنّه: «يعني انتظام النّص الشّعري بجميع أجزائه في سياق كلي أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلّي جامع يجعل منها نظاما محسوسا أو مدركا، ظاهرا أو خفيا، يعيره من بنى النّص الأساسية والجزئية، ويعبر عنها كما يتجلّى فيها».[2]

يقول عز الدين إسماعيل:« الإيقاع هو التّلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها».[3]

1- ينظر: علوي الهاشمي، فلسفة الايقاع الشّعري، ص 140.

2- المرجع نفسه، ص53.

3- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، 1974، ص376.

إذْ يقتصر مفهوم الإيقاع في الجانب الصوتي من خلال التلوينات التي تصطبغ بها الألفاظ المستعملة ذاتها، فالنّص الشّعري يشكّل – الإيقاع الصوتي - عنده المـستوى الرئيـسي البارز غالبا، ولكنه ليس الوحيد دائما ولا الأهم بالضرورة.

وأهم ما يسلكه الإيقاع الشّعري في نظر عميش العربي هو إبراز مقومات الانسجام والتلاؤم بين الملفوظات والمسموعات المفضية بعد إذ تتحقّق لها الغايات التركيبية الملتذّة إلى إبداع البلاغة والبيان.[1]

يعرف كمال أبو ديب الإيقاع بأنّه:« الفاعلية التي تنقل إلى المتلقّي ذي الحـساسية المرهفة الشّعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركيـة، تختلـف تبعـا لعوامل معقّدة، الإيقاع إذن حركة متنامية يمتلكها التشكّل الوزني حين تكتسب فئة من نواة خصائص مميزة عن خصائص الفئة أو الفئات الأخرى فيه، الإيقاع بلغة الموسيقى، هـو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التـي تؤلّـف بتتابعهـا العبـارة الموسيقية، واستخدام لغة الموسيقى هنا ذو فائدة كبيرة ويمكن في الواقع أن تعين النّظرية على تفهم طبيعة الإيقاع الشّعري عونا كبيرا، إذا استخدمت معطياتها بحذر ودون تعسف أو قسر للشّعر نفسه».[2]

يحاول كمال أبو ديب التعمق أكثر في الإيقاع إلى درجـة استـشعار المتلقّـي المرهـف والحساس بوجود تلك الحركة الداخلية التي تتنامى حيويتها وفاعليتها، انطلاقا من تواجـد ذلك التشكّل الوزني، هذا عن الإيقاع الشّعري في حين يعبر عن الإيقاع الموسـيقي هـو الآخر بأنه الفاعلية لكن فاعلية تتعلّق بالعلامات الموسيقية والعبارة الموسيقية مشيراً إلـى أن الإيقاع الموسيقي ساهم في فهمنا الإيقاع الشّعري لكن شريطة الحذر وعدم التعسف في ذلك.

فليس الشّعر في حقيقته إلاّ كلاما موسيقيا، تنفعل لموسيقاه النّفوس وتتأثّر به القلوب.

1 - ينظر: عميش العربي، خصائص الإيقاع الشّعري، ص13.

2- أبو ديب كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص230.

إن الإيقاع من القضايا الصوتية الذي كان محور دراسات تناولت- في أغلب الأحيان – الخطاب الشّعري بينما ظلّت قليلة بل نادرة في النّثر لخصوصيته إذ اعتبر دوما ميدانا للتّوصيل والإبلاغ.[1]

ليست مشكلة الإيقاع مقصورة على الأدب بشكل نوعي أو حتى على اللّغة، إذ يرى أحمد عزوز أن الإيقاع في اللّغة البشرية الذي له صلة وثيقة بالنّغم ويفرض ذاتيته على القارئ حتّى ولو لم يكن منتبه ويؤكّد قوة معنى الكلمات والضغط على الانفعال والأفكار.[2]

يقوم الإيقاع الشّعري العربي عند صلاح يوسف عبد القادر عل ركيزتين أساسيتين هما:

أ- النّظام الخاص في تتابع المقاطع.

ب- مراعاة النغمة الموسيقية الخاصة عند الإنشاد ( التنغيم )، وهذا ما ذهب إليه إبراهيم أنيس، وهاتان الركيزتان مرتبطتان بالتشكيل الصوتي، وثمة ركيزة أخرى تحمل طابعا فلسفيا وتتعلّق بالمعنى المنبثق عن المخيلة الشّعرية، وما يصحبهما من انفعالات نفسية وهي ركيزة تعضد الركيزتين الأوليتين في إتمام عملية الكمال الموسيقى[3]. فالمقاطع والنّغمة الموسيقية إضافة إلى التّشكيل الصوتي المتعلّق بالمعنى والمخيلة الشّعرية تحقّق معا الكمال الموسيقي في نظر صلاح يوسف عبد القادر المتأثّر برأي إبراهيم أنيس.

يعرف عميش العربي الإيقاع: «بدء هو المراوغة والإيهام في طريقة إصابة اللّسان المنشد للعناصر الصوتية المتراتبة في السياق التعبيري، تستلذ الأذن مسمعه، حتى إذا انتظمت الانتظام الإيقاعي القائم على الاستواء، الاعتدال والانسجام اطمأنّت إليها نفسية الأعراب واتّخذوها نموجاً لسانيا بلاغيا حري بالمباركة والتمجيد باعتباره تحفة لسانية والتّوقيع كان أصلا بالعصي والعيدان قبل أن تنزاح دلالته بعد ذلك إلى التوقيع بالأصوات والمعاني والصور التخييلية».[4]

1- ينظر: عزوز أحمد، علم الأصوات اللّغوية، ص62 .

2- ينظر: المرجع نفسه، ص63

3- ينظر: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشّعري، ص159، 160.

4- ينظر: عميش العربي، خصائص الإيقاع الشعري، ص135 .

يربط عميش الإيقاع بالإنشاد من خلال انسجام العناصر الصوتية واستساغ الأذن لها، كما يلفت انتباهنا إلى كون الأعراب قد اطمأنّوا لبعض تلك النّماذج الموقّعـة، التـي حظيـت عندهم بالمباركة والتمجيد مشيرا إلى أصل كلمة توقيع التي كانت تعني العصي والعيـدان ثم يتبلور مفهومها ليغدو شاملا كلّ ماله علاقة بالأصوات والمعاني والأخيلة. إضافة إلـى هذا فالإيقاع عنده هو الجانب الأكثر تفلّتا من وعي الذّات المنشئة وليس ذلـك لـشيء إلاّ لكونه في طبيعته متّصلا بتحسس اللّسان للمستتبعات التّركيبية، فتحصل مجاذبات الحروف والصيغ بشكل اتّباعي تواردي محمول على تأجج فورة الأحاسيس والمشاعر، والشّاعر إذا يتساند إلى تلك العوالم الداخلية بما تزخر به من الغرابة والحؤول فإيقاع الشّعر هو إيقـاع اللغة، وإيقاع اللّغة من صميم الإيقاع[1].

ومن خلال حديثنا عن مفهوم الإيقاع عند الحداثيين من العرب وأهم ما أتوا به من أفكار وآراء في هذا المجال- كمال أبو ديب - الذي سبق وذكرنا تعريفه للإيقـاع، إلاّ أن طرحه البديل لعمل الخليل جعلنا نقف عنده من جديد فهو يحاول أن يكون طرحـه لهـذا البديل سهلا ومنسجما، بل يذهب إلى أبعد من هذا، بأن يتّخذ الفهم معبرا إلى التّساؤل عن شيئين: الشّرعية والجدوى، وبالتالي أيضا ليلغي الإفتراق العميق أحيانـا بـين معطيـات النّظام النّظري الرياضي ومعطيات الفاعلية الشّعرية ذاتها، ويجعل دراسة الإيقـاع مـن جديد وصفا متحسسا للتشكّلات النّغمية التي تتحرك في صلب عملية الخلق الفنّي.

يقترح كمال أبو ديب ثلاث مصطلحات جديدة يعتمدها في تطوير نظامه المقترح وهي:

1- (فا) و(علن) "نواة إيقاعية".

2- التشكّل النّاتج من تركيبها "وحدة إيقاعية".

3- التشكّل النّاتج من تكرار الوحـدات أو تركيبهـا "تـشكّلا إيقاعيـا". يبـدو أن هـذه المصطلحات أدق وألصق بحركية الإيقاع من مصطلحات الخليل: السبب، الوتد، التفعيلـة والبحر، إلا أنّه لجأ إلى البحر.[2]

---

1- ينظر: المرجع السابق ، ص58، 59 .

2- ينظر: أبو ديب كمال، في البنية الإيقاعية للشّعر العربي، الصفحات 46، 47، 48.

الملاحظ أن رأي التراثيين في مفهوم الإيقاع يختلف نوعا ما عن نظرة الحداثيين حيث أن القدامى ربطوا الإيقاع في أغلبه باللّحن والموسيقى والغناء وأحيانا بالوزن والتخييل إلاّ أن الحداثيين تبلورت دلالته عندهم لتتجاوز ذلك وصولا إلى الصوت والمعاني وكذا ارتباطه بالأحاسيس والمشاعر وصولا إلى المتلقّي والسامع.

لا يفوتنا الاطّلاع على بعض آراء الغرب في موضوع الإيقاع ونبدأ بريتشاردز الذي يعرف الإيقاع بـ "هذا النسيج من التوقّعات والإشباعات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع". والإيقاع وفقا لهذا التعريف لا يعد شيئا ذاتيا في الكلام، بل يعد نشاطا نفسيا لدى المتلقّي، مؤدى ذلك أن الإيقاع ليس شيئا في طبيعة الأصوات نفسها وإن نسبناه إليها، وإنّما هو في الواقع إيقاع للنّشاط النّفسي الذي من خلاله لا ندرك أصوات الكلمات فقط ، بل ما فيها من معنى وشعور.[1]

يرى جون ديبوا (*John Pubois*): "أن ما نسميه إيقاعا فهو الإعادة المنتظمة داخل السلسلة المنطوقة لإحساسات سمعية متماثلة تكونها مختلف العناصر النّغمية". وهو يجمع بين الإنتظام و النطق و السمع من خلال توفّر العناصر النّغمية التي تكون الإيقاع، في حين يذهب: *Marcel Gessot* و *Laurence james* إلى أن: "الإيقاع حدث فيزيائي يتعدى إطار الإحساسات السمعية، وما يسري على البيت الشّعري من قوانين، يجب أن يسري - على الأقلّ - نظريا على النّثر الذي كون لنفسه نظاماً خاصا به لا يختلط مع نظام البيت ولا يلتبس".[2] وخلاصة قولهما أن الإيقاع أوسع وأشمل من الشّعر لأنه يتجاوزه ويتعداه إلى النّثر.

تربط إليزابيث دور الإيقاع بالوزن إذ تقول: " ليس الوزن إلاّ عنصرا واحدا من عناصر الإيقاع". كما يمكن فهم قولها: " إنما نقرة الوزن المنتظمة بالنسبة للشّاعر الحاذق هي الأساس، أو القاعدة التي يتباعد عنها ثم يعود إليها وهي عنصر حركة أكبر، وتلك

---

1 - ينظر: سلوم تامر، نظرية اللّغة والجمال في النقد العربي، ط1، منشورات دار الحوار اللاّذقية، سوريا، 1983 ص62.

2 - ينظر: عزوز أحمد، علم الأصوات اللّغوية، ص 67.

الحركة هي الإيقاع، والإيقاع يعني التدفّق أو الإنسياب، وهذا يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن وعلى الإحساس أكثر من التفعيلات".

ومعنى ذلك أن من خصائص الإيقاع الجوهرية الانتظام في نسق يحدد هويته أو في عـدد من الأنساق المتّصلة أساسا بعنصر الزمن، كالمعاودة والتكـرار والترجيـع والفواصـل والحركة والسكون، مما يشير إلى حركة الجزء في الكلّ و اللّحظة في الزمن.[1]

وعليه فالإيقاع عند الحداثيين سواء من العرب أو من الغرب أصـبحت لـه عـدة دلالات وتوسعت أكثر من المفهوم الإيقاعي عند التراثيين، فلم تعد دلالته مقتصرة علـى الايقاع الموسيقى، الألحان والأنغام، أو الوزن والتخييل، بل شملت حتـى أدقّ العناصـر والجزئيات المكونة للنّص الشّعري، والمؤثّرة في المتلقّى، من خلال توغّله في المـشاعر والأحاسيس، أصبحت له عدة جوانب ما ظهر منها وما استتر؛ أي الظّاهر والخفي، وعليه يتجلّى لنا أن للإيقاع أقسام وأنواع، نحاول في العنصر الموالي شرحها.

**ب- أقسام الإيقاع:**

ما يمكن الإتّفاق عليه لدى تدوير الكلام على مسائل الإيقاع هو حقيقة كون العرب تتحرّى تجويد الكلام وتزيينه بعيدا عن الممارسة الشّعرية وبذلك فهي لا تقـصر جمـال التأليف الأدبي المشاكل جماليات الشّعر على القصيدة فقط، بل تتعداه إلى توقيع الأسـاليب وابتداع التخييل والتصوير فتحصل لها الأريحية.[2]

يقودنا الحديث عن مفهوم الإيقاع إلى محاولة معرفة أقسامه، فالبنية الإيقاعية هـي أول المظاهر المادية المحسوسة للنسج الشّعري الصوتي وتعلّقاته الدلاليـة، وعلـى هـذا فدرجات الإيقاع تشمل المستوى الصوتي الخـارجي المتمثّـل فـي الأوزان العروضـية بأنماطها المألوفة والمستحدثة ومدى انتشار القوافي، ونظام تبادلهـا ومـسافاتها وتوزيـع الحزم الصوتية ودرجات تموجها وعلاقاتها، كما تشمل ما يسمى عادة بالإيقـاع الـداخلي المرتبط بالنظام الهرموني الكامل للنّص الشّعري.[3]

---

1 - ينظر: علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشّعر العربي، ص 21.

2 - ينظر: عميش العربي، خصائص الإيقاع الشّعري، ص 14.

3 -ينظر: فضل صلاح، أساليب الشّعرية المعاصرة، ص 28، 29.

يمكّن الإيقاع الداخلي الكشف عن عدد كبير من المستويات الإيقاعية المستترة منها ماله طابع صوتي يتّصل بينه الإيقاع الخارجي صاعدا أو هابطا منها، شاذ الصلة الجدلية بين البنيتين، مثل إيقاع الحروف ومجموعاتها الصوتية فيما يسمى بالرجوع الـصوتي أو الترجيع (الرجع الصوتي والترجيع هو: علاقة الأخرى بعضها بالبعض الآخر في بيت أو أكثر من قصيدة من حيث تشابهها أو اجتماعها أو غيابها أو افتراقها أو تجانسها مما يخلق إيقاعا موجودا متجانسا يرسم صلة متفاعلة بين بنية المنطوق مع بنية المـدلول، فيتحـول النّسيج الصوتي إلى تنغيم إيقاعي كما يتحول البناء <الثبات والارتكاز> إلى حركة، وإيقاع حركات المد الداخلية المتّصلة بنظام التقفية في النّص ومنها ماله غير الطّابع الـصوتي والمتّصل ببنية اللّغة في مستوييها الداخلي <اللّغة الشّعرية: الصورة والرمز> والخارجي كالتّراكيب اللّغوية ومتتاليات الجمل والصيغ بمجموعاتها المختلفة وهو ما يمكن أن نطلق عليه <إيقاع لغة النّص>).[1]

يذهب أحمد عزوز إلى نفس التقسيم وهو خارجي و داخلي، فالإيقاع الخارجي وهو التفعيلة و البحر والوزن في القصية الشّعرية، أي ما يحس به في ظاهر الجملة. والإيقاع الداخلي ويصطلح عليه "بوحدة الإيقاع" أو "وحدة النّغم" التي يكون مبعثها عنايـة الكاتـب بانتقاء واختيار ألفاظ خاصة مرتفعة عن السوقي ومبتعدة عن الحوشي وتعبر تعبيرا دقيقا عن انفعالاته وعواطفه أو تكرار أصوات داخل التراكيب، والإيقاع الداخلي: هو جـرس اللفظة ووقعها على السمع، النّاشئ من تأليف أصوات حروفها وحركاتها وسكانها ومـدى توافقه مع دلالة اللفظة، لأن «للحرف في اللّغة العربية إيحاءا خاصا، فهو إن لم يكن يدلّ دلالة قاطعة على المعنى فإنّه يوحي به».[2]

إن انتظام البينة الإيقاعية الواسعة بمجاليها الخارجي والداخلي يحكمه قانون أساسي يحكم في الوقت نفسه مختلف بنى النّص الرئيسية الثلاث (المـضمون، اللّغـة، الإيقـاع) بجميع مجالاتها الداخلية والخارجية أو السطحية والعميقة، وهو قانون العلاقة المتقاطعـة

1 - ينظر: علاوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشّعر العربي، ص 55، 56.

2 - ينظر: عزوز أحمد، علم الأصوات اللغوية، ص 68.

بين الزمان والمكان الذي يمثل البنية، الجذر لكل البنى على اختلافها وتفرعها في النّص الشّعري.[1]

وهنا نكشف حقيقة البنية الإيقاعية والقوانين التي تضبط انتظامها في النّص الشّعري، من خلال تعمقنا في مجالها الخارجي والداخلي، فالبنية الإيقاعية أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشّعري الصوتي وتعلقّاته الدلالية، وبوسعنا أن نطمئن إلى تحديد - جريماس- لها باعتبارها "أجرومية التعبير الشّعري " على أساس أن الخطاب الشّعري عندما يطلق على مستوى التعبير يمكن تصوره باعتباره نوعا من عرض الوحدات الصوتية المتشاكلة التي يمكن التعرف فيها على مجموعة من التوازيات والبدائل من المتآلفات والمتنافرات.[2] وعلى هذا فدرجات الإيقاع تشمل المستوى الصوتي الخارجي المتمثل في الأوزان العروضية بأنماطها المألوفة المستحدثة ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها ومسافاتها وتوزيع الحزم الصوتية ودرجات تموجها وعلاقتها، كما تشمل ما يسمى عادة بالإيقاع الداخلي المرتبط بالنظام الهرموني الكامل للنص.[3]

يرى علوي الهاشمي أن بنية الإيقاع الخارجي تنقسم أولا من حيث الحواس المتلقّية لها إلى مستويين متلازمين هما المستوى السمعي والمستوى البصري، وإذا كان المستوى الأول أشد دلالة وأكثر أهمية بالنسبة إلى التجربة الشّعرية خاصة في مراحلها الأولى (قصيدة العمود) التي اعتمدت موسيقى الصوت والإنشاد والرواية، أي تشكيل الزمان عبر تجربة الأذن وحدها، فإن المستوى الثاني (البصري) أخذ تدريجيا يحتلّ مكانة لا يمكن تجاهلها، وإن قلت أهميته عن مكانة المستوى الأول وذلك لما لها من دور بارز من إغناء تجربة الأذن الزمنية بإضافة ملامح واضحة من تجربة العين التي تعتمد تشكيل المكان تشكيلا إيقاعيا يتداخل بصورة خصبة مع تشكيل الزمن، لينتجا معا بنية إيقاعية مشتركة ذات تأثير ودلالة أعمق مما كانت عليه في بعدها الواحد ويمكن ملاحظة هذه البنية الزمكانية المشتركة في المراحل المتوسطة من تطور التجربة « قصيدة التفعيلة» وهي

---

1 - ينظر: علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص 57.

2 - ينظر: فضل صلاح ، أساليب الشّعرية المعاصرة، ص25.

3 - ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بنية ذات خصائص إيقاعية متوازنة بين تجربة الأذن وتجربة العين على صعيد الإيقـاع الخارجي.[1]

فالإيقاع الخارجي عند علوي الهاشمي هو الآخر ينقسم إلى قـسمين أو إلـى مـستويين متلازمين سمعي وبصري، ذاكرا في تحليله أن القصيدة العمودية مرتبطة بالجانب السمعي بحكم اعتمادها على الصوت والإنشاد والرواية متدرجا إلى المستوى الثاني وهو بـصري نلاحظها أكثر في شعر التفعيلة ، وهي تجربة شعرية تـوازن بـين المـستوى الـسمعي والمستوى البصري، وهذا دائما على مستوى الإيقاع الخارجي أو على الصعيد الخارجي وقد كانت التعاريف العربية القديمة للشّعر تلح على خاّصيته الـصوتية منهـا " الكـلام المنظوم"، "الكلام الموزون المقفّى يدل على معنى" ويقوم بعد النية على أربعـة أشـياء " اللفظ والوزن والمعنى والقافية"[2]، إلاّ أن ثورة الإيقاع التي شهدها الشّعر العربي المعاصر قد انتقلت بالمظهر الصوتي الخارجي للشّعر من مجرد عرف محتوم مقولب، إلـى بنيـة محفّزة وسببية، تتشكل من جديد في كل مرة عبر مستويات متدرجة تبدأ مـن القـصيدة العمودية التي تظلّ قطبا موسوما، إلى قصيدة النّثر التي تمثل غاية الانحراف عن النّموذج الأول، فان توظيف هذا المدى الإيقاعي العريض يظلّ ملمحا فارقا وجوهريا يميـز بـين الأساليب الشّعرية ويحدد درجة قربها أو بعدها من الغنائية التي تكاد تتمركز عند القطـب الأول.[3]

أما الجانب الداخلي أو كما يسميه صابر عبد الدايم الموسـيقى الداخليـة تكـسب الـنّص الشّعري بعدا تأثيريا وتشد إليه السامع والقارئ وهي تتمثل عنده في "الإيقاع الباطن" الذي تحسه ولا تراه، تدركه ولا تستطيع أن تقبض عليه، ويكمن في تعادل النغم عـن طريـق مدات الحروف حينا، وعن طريق تكرارها حينا، وعن طريق استعمال حروف مهموسـة أو مجهورة تتساوى مع الإطار الموسيقي العام للقصيدة، ولكن على الـشّاعر ألاّ يقـصر غايته على نغم قيثارته بدون أن يتجاوب هذا النّغم مع حركة النّفس في انفعالها الجيـاش

---

1 - ينظر : علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشّعر العربي، ص65- 66.

2 - ينظر: عزوز أحمد ، علم الأصوات اللغوية، ص25.

3 - ينظر: فضل صلاح ، أساليب الشّعرية المعاصرة ، ص25.

وتعانق الفكرة الشّاعرية مع رنين القيثارة الموسيقي للقـصيدة، وإلاّ تحولـت الإيقاعـات الداخلية إلى نوع من الحلية الصوتية سرعان ما ينطفئ بريقها ويجمد صداها ويفر الشّعر من بين يديك[1]. فالإيقاع الباطني عنده مرتبط بالإحساس ومدى تأثيره في النّفس والمشاعر والانفعالات الجياشة، واستعمال الحلية الصوتية – في رأيه – وحدها غير كافي، بل إنّه قد يطفئ من بريق الشّعر ويجمد صداه.

يضيف صابر عبد الدايم أن القيم الصوتية في النّص الشّعري لا تعنى بالحركة فقـط ولا بالصوت فقط، بل إن للسكتة أيضا دلالتها ومعناها وإيحاءاتها في عالم الموسـيقى ودنيـا الشّعر، فالصمت نفسه إنّما يتحدد بالإضافة للكلمات، والسكتة في الموسـيقى إنّمـا تأخـذ معناها من أصناف ما يجاورها من ألحان، فالصمت على هذا الاعتبار لحظة من لحظات الكلام، والسكوت ليس بكما بل رفضا للكلام، فهو نوع منه.

وظاهرة السكوت التي تعد شكلا إيقاعيا تكون لحظة الإنشاد الشّعري ابتغاء التّأثير الفنّـي في السامعين وجذبهم. وعلو الصوت وانخفاضه أثناء الإنشاد الشّعري له تأثيره الخـاص فلكل حالة ما يناسبها من الصوت علوا وانخفاضا، جهرا وهمسا.[2]

يقصد صابر عبد الدايم بالقيم الصوتية في النّص كيفية التّأثير في السامع من خلال الإنشاد وهذا بالصوت وحتى بالسكوت الذي يعتبره شكلا إيقاعيا في لحظة الإنشاد الشّعري مضيفا إلى ذلك رفع الصوت وخفضه ودوره في جذب السامع.

إن تغير الحركة الإيقاعية ليست فعلا عابثا وإنّما هو ارتفاع إلى ذروة في الحركة الداخلية للقصيدة في رأي كمال أبو ديب.[3]

تعتبر الموسيقى الخفية أشد تغلغلا في النفس الإنسانية وأصدق تعبيرا عن مـشاعر الشّاعر وأحاسيسه وهي أهم كثيرا من الموسيقى التي تظهر في الوزن والقافية والموسيقى الخفية تنبع من انتقاء الألفاظ وملاءمتها للمعنى ومدى ما تضفيه من دلالات موحية تتغلغل

---

1 - ينظر: عبد الدايم صابر، موسيقى الشّعر العربي، ص27.

2 - ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 - ينظر: أبو ديب كمال : في البنية الإيقاعية للشّعر العربي، ص 161.

وتتناغم مع أعمق أعماق النّفس الإنسانية، فهي تضفي حسن الأداء وترابط الأفكار وجمال التصوير على العمل الأدبي بما يجعله يصل إلى سويداء القلب.

وهذا ما نلاحظه في الشّعر التفعيلي الذي يبتعد عن الموسيقى الظّاهرة بما تشمله من وزن يضبط النّغم نتيجة لتكرار وحداته الموسيقية التي سماها "أبو الـسعود" بـالتفعيلات، أمـا القافية فلها دور المكمل للوزن في ضبط الإيقاع النّغمي للأبيات، وقد عبر "أبـو الـسعود سلامة أبو السعود" عن شعر التفعيلية بأنّه: «شعر الهمس المبطن بالخيال المجنّح والفكـر المتوهج».[1]

يبدو أن تفسير الظواهر الإيقاعية لا في عزلة واستقلال وإنّما في سياق التـشكّلات الإيقاعية الكلّية هو الطّريقة الوحيدة التي تضيء أبعاد التّجاوب الإيقاعي وإن كان حدوث ما يحدث وامتناع ما لا يحدث في شروط ثقافية وحضارية معينة، فالإبداع الشّعري هـو تناغم إيقاعي أولا وأخيرا.[2]

**جـ - علاقة الإيقاع وعلاقته بالشّعرية والإنشاد:**

**1- علاقة الإيقاع بالشّعرية:**

طرحت الكثير من الأسئلة لاستكشاف مفهوم الشّعرية لدى القـدامى، هـل كـان الشّاعر القديم أثناء إنجاز نصوصه مدركا بوجود طرف ثاني يسهم في إنتاجيتها، وما هي حدود هذا الإدراك، وإلى أي حد ساعد في بناء تصور حول شعرية التلقي.

إن شعرية التلقّي بوصفها إشراكا للآخر يتموقع خارج الذّات الـشّاعرة الدافعـة للقـول المحاكية لمتخيل جمعي، يتنوع هذا المتلقّي ويتعدد من زمن لزمن، ومـن مكـان لآخـر فيكون رئيسا كما يكون شخصا من عامة النّاس، فالشّعر بلاغي إبلاغي يسعى إلى وظيفة جمالية تتواشج مع الوظيفة الإبلاغية، ولغة الخطاب العادي لا انزياح فيها، في حـين أن شعرية الأدب تقوم على جملة الإنزياح الذي تنبعث منه الوظيفة الجمالية.

---

1 - أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشّعر العربي، دار الوفاء بالإسكندرية، ص113.

2 - ينظر: أبو ديب كمال: في البنية الإيقاعية للشّعر العربي، ص266.

إن الاحتفال بالشّعرية العربية من جانب غنى مكوناتها الإيقاعية يفتح الباب وراء منظّريها لجرها في اتّجاه الاستعمال الفني للنّثر، فيقر بها من عدة فنون هي أوسع في الاعتبار النّثري.[1]

يحيل الاهتمام لدراسة الجوانب الإيقاعية في الشّعرية العربية على أهمية الانتباه إلى خصوصية كل موضع من الخطاب الشّعري لأنّه من الضروري أن تجد نفسك تطالب مستجدا في سلسلة المتواليات اللّسانية توقيعا للأحوال بعضها ببعض، كل محلّ يخالف الذي سبقه فيكلمه وينفيه ليؤكّده، ويهدمه ليبنيه. فالاتّزان الإيقاعي متّصل ضمنيا بذاك الانسجام النّفسي الانفعالي الذي يخلّفه الإبداع على الذّات الشّاعرة.ولا نستبعد أن تكون تلك المتنافرات الباثّة للمتلائمات مستمدة آلياتها الوظيفية من طبيعة الحياة الداعية إلى امتزاج المتناقضات وتعايشها جنبا إلى جنب.[2]

ضف إلى ذلك أن الفاعلية الشّعرية تنامت وازدهرت في غياب أي وعي لوجود نظام نظري لتشكّلات الإيقاع الشّعري، لكن الحس المعجز بحركة الإيقاع وتغيراته كان دون شك، خصيصة فطرية جذرية في الإنسان الشّاعر الذي كان مؤسسا حيويا قد يكون أثره أعمق بكثير مما نقدر له الآن في تطور الخلق الشّعري واتخاذه الصور التي اتخذها.[3]

إن العقل الذي اهتدى إلى إدراك التشكيلات الإيقاعية وأنماطها في القرن 02هجري هو عقل مكتنه، يعود إلى الجذور. وتبقى الفاعلية الشّعرية في رأي كمال أبو ديب هي المنتجة للإيقاع بحيث عبرت الفاعلية الشّعرية عند العرب عن نفسها بغنى إيقاعي مدهش.

يرى عميش العربي أن:« الفاعلية الشّعرية هي المحرض الأقوى على تجريب الأساليب وابتداع البلاغة و الهجوم على الدلالات المجازية في مظانّها المخبوءة طي الكتمان، وليس مثل الإيقاع وسيلة بعد ذلك لتشوف المعاني الشّعرية واستشعار الدلالات المستطرفة».[4]

---

1 - ينظر: عميش العربي، خصائص الإيقاع الشّعري، ص188.

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص 189.

3 - ينظر: أبو ديب كمال، في البنية الإيقاعية للشّعر العربي، ص 43.

4 - عميش العربي، خصائص الإيقاع الشعري ، ص20.

إن المبحر في جذور الشّعرية العربية يستجلي تلك الصلات الموضوعية بين نشأة العناصر الإيقاعية المتعلّقة بالبنية الشّعرية، وبين تلك القوانين اللّسانية الصوتية المؤسسة عليها كل من الفصاحة والخطابة وما جانسها من المهارات اللّسانية المستلذة في عرف الذوق العربي، ويكاد يتبلور النشاط الحسي الانفعالي والمنشأ للقيم الإيقاعية البانية لجمالية فصاحة الكلام في مؤدى واحد، قوامه ألاّ يصيب اللسان من الأوزان الصرفية أو إيقاعات الأوزان إلا ما استطيبته النّفس باستخفاف عناصره بعد ما ذاقته ونغمته عابثة مدندنة لبعض فصوله.[1]

فالشّعر بانتظام أصواته وفقدان الإصطدام بين كلماته وانزلاق مقاطعه هينة، لينة، متّصلة يساعد العقل والذاكرة جميعا، وما على اللّفظ بعد ذلك إلاّ أن يشقّ عن معناه، فأهم جانب خفي يراعيه الحس عمده إلى بث السلاسة اللّسانية التي تضمن للّسان الأجواء التلفيظية المريحة المولدة للأريحية والسرور والاغتباط، والحس يبحثه عن الملاءمات إياها يعمد إلى اختبار الوحدات المركّبة لتلفيظ العبارات فيجد لها المتخيرات الترادفية التي تضمن للوظيفة اللّسانية حركية متّزنة، مرنة.[2]

ويؤكّد عميش العربي على أن سر الجمالية الإيقاعية يكمن في التركيب الكمي الحسابي لتوالي المتحرك والساكن،[3] لأن تواليهما يخرج النّص الشّعري من الرتابة.

يتداخل علما الإيقاع واللّسانيات على أكثر من مستوى، فصفات : الانسداد والاحتكاك، والانفتاح، والشدة والرخاوة، والهمس والجهر هي من الأدوات التي تمتطيها الدراسات الإيقاعية منهجا لتمحيص القيم البنائية التي يستبعدها الخطاب الشّعري المعاصر أو الحديث، فكثيرا من التلاطّف في تهذيب اللّغة العربية لحقها جراء الانزياح بها من الاستعمال العادي إلى الاستعمال الجمالي الفنّي، وهنا تكمن الفعالية الشّعرية[4]، وحدوث الإنزياحات الجمالية الشّعرية، في بدايته انطلق من جريان طبعهم على استلذاذ كل انسجام

---

1 - ينظر: المرجع السابق، ص60.

2 - ينظر: جون ماري غويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ص 169.

3 - ينظر: عميش العربي، المرجع السابق، ص 146.

4 - المرجع نفسه، ص 19.

لساني يبعث على الأريحية الشّعرية والتي ترتّبت شيئا فشيئا، وهذا ما نجده في المؤلّفـات التراثية المتعلقة بالتأصيل البلاغي للشّعرية العربية.[1]

يشير صلاح فضل إلى أن البنية الإيقاعية تعد شفرة إضافية شـعرية لا تقتـضيها الأنظمة الصوتية اللّغوية مع أنها منبثقة عنها، لكنها تقوم بدور مركزي في تجربة الشّعرية العربية حضورا وغيابا بحيث أوشكت أن تظلّ بؤرة الاستقطاب النّوعي لجـنس الـشّعر على مر العصور.[2]

وهكذا يقوم الحس غريزيا بإحصاء العناصر الإيقاعية حركات وسكنات، أصوات ومقاطع وبنيات صرفية ، باعتبارها عاملة على تقليب اللّسان، وصرفه إلى إصابة الانتظام اللاّئق بالجمالية الشّعرية.[3] ومنه تتجلّى لنا علاقة الإيقاع بالشّعرية. وما يثيرنا أكثر هو محاولـة كشف علاقة الإيقاع بالإنشاد.

**2 - علاقة الإيقاع بالإنشاد:**

إن العلاقة بين الموسيقى والشّعر علاقة عضوية، فالشّعر في صياغته الفنّية يتكون من عدة تفعيلات تمثل وحدات موسيقية تكسب القصيدة نغما آسرا مـؤثّرا، وحـين تفقـد القصيدة سحر هذا النّغم، ينقطع ذلك الخيط الفنّي الدقيق الذي يشد المتلقّـي إلـى سـماع الشّعر، فالشّعر نغم وإنشاد.[4]

ومن فعالية الإيقاع الشّعري أن إنشاد الشّعر يتملّك مـشاعر المـستمع الـواعي بجمالية الشّعر، إلى درجة أن تراه بفضل ما يختزن من الغواية أكثر تفاعلا بإيقاع الشّعر المنشد، فالنّسوج الإيقاعية يمتد أثرها بكلّ وضوح إلى المتلقّي بفضل الاهتـزازات التـي يولّدها الإيقاع في نفسية السامع، والسامع ينتبه أول ما ينتبه إلى تقطيع الكلمات فـي حـد ذاتها، وتتالي ضرباتها، وهو يتقبل كل كلمة كوحدة لغوية مستقلة يجب أن يفهمها وهـذا يرغمه على الانتباه إلى وزنها الخاص ويصرفه عن التماس التقطيع العروضي.[5]

---

1 - ينظر: المرجع السابق، ص135.

2 - ينظر: فضل صلاح ، أساليب الشّعرية المعاصرة، ص19.

3 - ينظر: عميش العربي ، خصائص الإيقاع الشّعري، ص20.

5 - ينظر: عبد الدايم صابر ، موسيقى الشعر العربي، ص16.

1- ينظر: عميش العربي، المرجع السابق، ص54.

يرى محمد المبارك أن الخيال السمعي يطلب الانتباه الشّديد لمقاطع القصيدة وفواصلها، وهذا الانتباه في الغالب يحصل عفويا في الشّعر الجيد، فهو الذي يسد على المتلقّي كل فجوة من فجوات الشرود والهروب، فيصبح أسير النّص بما فيه من سحر الكلمات التي يزدها الإيقاع تأثيرا، لكن المتلقّي لا يتلقى النّص وهو مكبل فاقد لحرية الحركة والتفكير. أي انه في حالة الإنشاد يمتلك زمام أمره في إعادة إنتاج النّص.[1]

وهنا يشارك المتلقّي المنشد في إعادة النّص بفضل إيقاعاته المنسجمة وكلماته الساحرة.

يعتبر البيت الصالح للإنشاد مؤلّف من وحدات متوالية، والمصطلح بأكمله يستعمل غالبا بحيث يتّسع ليضم الإيقاع والنّغم كليهما. وقد دعا عالم اللّغة الألماني الشّهير إدوارد سيفرد إلى تمييز أنماط الإيقاع الشّخصي وأنماط الإنشاد. كما أن أوتمار روتز ( *ottmar rutz*) ربطهما بنماذج فيزيولوجية معينة من الأوضاع الجسدية والتنفّس .[2]

يضم الإنشاد الإيقاع والنّغم كليهما، إلاّ أن ادوارد سيفر يدعو إلى التّمييز بين أنماط الإيقاع الشخصي وأنماط الإنشاد، أما أوتمار روتز يربط الإيقاع والإنشاد بالجانب الفيزيولوجي، ليصبح الإيقاع بهذا المعنى ظاهرة معنوية قابلة للإدراك بعد التباسها بالمادة، حيث تجسمها الحركة البدنية والصوتية، وتجلّيها للحس وتبرزها. [3]

أدرك العربي بحسه المرهف وبكثير من الاقتناع ما للتّجويد الإيقاعي من أثر إبداعي يثري إنشادية الشّعر، ويحيلها شاملة لكثير من المتع اللّغوية اللّسانية، وليس الشّعر في أبعد غاياته إلاّ كذلك.وغدا الشّاعر بسلوكه ذلك الإجراء يتوخّى مؤانسة حس متلقّي الخطاب الشّعري، لأن في إتقان سبك الكلام انتحاء بالصياغة إلى أن يصير السامع كالقائل.[4]

وهكذا تتّضح لنا تلك الروابط الوثيقة بين الإيقاع والإنشاد وأثرهما في السامع المرهق والمتذوق لجمالية الشّعر.

---

1- ينظر: المبارك محمد، استقبال النّص عند العرب، ص 125.

2 - ينظر: رونيه ويليك واوستن، وراين – نظرية الأدب، ص170.

3 - ينظر: العياشي محمد، نظرية إيقاع الشّعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، 1976، ص40.

4 - ينظر: عميش العربي، خصائص الإيقاع الشعري، ص139.

إن الشّعر الذي هو في أصدق تجلّياته لا يعدو كونه عادات لسانية، يتربى عليها اللّسان العربي تنشئة وتلقينا يكسبانه إيقاع الانطباع بالكلام المنسجم الملذوذ في اللّسان والأذن، وتتّسع تلك الفاعلية و تطغى حتى تشمل كل مكونات دائرة إنتاج جماليات اللّغة الشّاعرة.[1]

وعليه اكتسب الشّعر خصائصه التّوقيعية انطلاقا من الممارسة التّلفيظية التي حفلت بها أسواقه الإنشادية، فقد اهتدى الإنسان الشّاعر المتقن للإنشادية الملتذها أن ثمة قوامة بنائية أساسها توالي أصوات حروف لغة الشّعر على أنساق تلفيظية تتحرى احتباس المستخف، وطرح المستثقل، لذلك يبدو الوزن الشّعري إذا ما قيس بهذه المكونات اللّسانية العميقة التأتّي مطلبا شكليا لا يستطيع ضمان صحته إلا إذا توافرت أساليب لغة الشّعر على مراعاة تراتبية تلتزم بتوفير الأريحية اللّسانية والمتعة السمعية وهما المستويان اللّذين يعدهما وزن الأوزان، وروح الفاعلية الشّعرية، تغنى القيم الشّعرية بمدى غنى هذه الجوانب الإيقاعية، وتضمحلّ بمدى افتقارها إليها.[2]

ومنه تبين لنا أن الإيقاع لا يستغني عن الشّعرية ولا الشّعرية عن الإنشاد ولا الإنشاد عن الإيقاع، فهم كلٌ متكامل يزيد من جمالية الشّعر وسرعة تأثيره في السامع والمتلقّي، انطلاقا من أدقّ وأصغر جزء- الصوت- مرورا باللّفظة فالجملة، وصولا إلى إبداع قصيدة كاملة متكاملة، منسجمة ومتلاحمة.

1- ينظر: المرجع السابق، ص181.

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص154، 155.

# الفصل الثاني: "أبرز التّلوينات الصوتية"

**1- الفرق بين الصوت والحرف:**

أ - مفهوم الصوت

ب - الفرق بين الحرف والصوت

جـ - مخارج الحروف وصفاتها

**2- دور المقاطع في الإنشاد:**

أ- مفهوم المقطع

ب- أهمية المقطع ودلالته في الإنشاد

**3- أثر النّبر والتنغيم في الإنشاد:**

أ - النّبر

ب - التنغيم

جـ - تلوينات صوتية أخرى:

*التفخيم والترقيق

* الإدغام

* الوقفة والسكتة

**1- الفرق بين الصوت والحرف:**

يتميز الإنسان عن باقي المخلوقات بخاصية النطق، وإذا فسرنا النطق على أن أساسه «الصوت»، فإن أهمية الصوت تكمن في أنّه طاقة إفصاحية تعبيرية، والصوت لا بد له من مستقبل له اتّصال وثيق بالعالم المادي حول الإنسان.[1]

تنقسم عملية إنتاج الكلام –في نظر علي نجاة- إلى: «أربعة مراحل أساسية يقوم بها جهاز النطق:

1- مرحلة التنفس (*Respiration*): ومهمتها إيجاد تيار هوائي باعتباره المادة الخام لحدوث الصوت.

2- مرحلة التصويت (*Phonation*): ومهمتها تعديل مسار الهواء وإحداث الصوت وهذا الصوت ما نسميه بالنغمة (*Note*).

3- مرحلة تقوية الصوت أثناء مروره في الحنجرة والحلق والفم والأنف (الممر الصوتي) حيث تكسب هذه الأعضاء الصوت مقامه الصوتي.

4- مرحلة تشكيل الحرف (*Articulation*) ومهمتها تشكيل الحروف التي هي وحدة الكلمة وهي أيضا وحدة الكلام.

والحقيقة فإن جميع نظم التدريب على الكلام تضع في اعتبارها هذه المراحل الأربع (التنفّس، النغمة، المقام الصوتي، ثم الكلمة التي هي وحدة الكلام)».[2]

يتضح أنّه لتحليل اللغة يوجد مستويات متعددة نذكر منها:

الأصوات وهي اللبنة الأولى والأساسية في اللغة ثم المعجم أو الكلمات التي تتألف من الأصوات وتليها الجمل أو التراكيب، وهي مجموعة من الكلمات المنظّمة ثم الدلالة وهي المعنى الذي تحمله الكلمة في التركيب ليأتي الصرف ويمثّل صيغة الكلمة ونختمها بالأسلوب وهو طريقة بناء الجمل، وهذه المستويات متشابكة والحدود بينها غير واضحة وهي تتأثّر ببعضها البعض.[3]

---

1- ينظر: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض و الإيقاع الشعري، ص 149.

2- علي نجاة، فن الإلقاء بين النظرية والتطبيق، تق: مختار السويفي، ط3،الدار المصرية اللبنانية، 2003 ص31.

3- ينظر: عزوز أحمد ، علم الأصوات اللّغوية، ص 5.

نبدأ بأول مستوى وهو المستوى الصوتي «الصوت».

**أ- مفهوم الصوت:**

يعرفه ابن منظور: «صات يصوت صوتا فهو صائت معناه صائح، ويقال له صوت وصيت أي ذكر، وحمار صات: شديد الصوت».[1]

ويعرفه ابن جنّي: « الصوت لغة: مصدر صات الشيء يـصوت صـوتا فهـو صـائت وصوت يصوت تصويتا فهو مصوت، وهو عام غير مختص، يقال سمعت صوت الرجل وصوت الحمار، قال ا تعالى: **إن أنكر الأصوات لصوت الحميـر** •، ويقـال رجـل صات أي شديد الصوت، فأما قولهم صيت إذا انتشر ذكره في النّاس، ولا يستعمل الصيت إلا في الجميل من الذّكر دون القبيح، والصوت مذكر لأنّـه مـصدر بمنزلـة الـضرب والقتل».[2]

يذهب ابن سنان الخفّاجي إلى تعريف الصوت من الناحية اللغوية بقوله: «الصوت مصدره صات الشيء يصوت صوتا، فهو صائت، وصوت تصويتا فهو يصوت وهو عام ولا يختص».[3]

ننتقل من التعريف اللغوي إلى التعريف الاصطلاحي حيث يقول ابن جنّي أيضا: «اعلم أن الصوت عرض يخرج من النفس مستطيلا حتّى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته فيسمى المقطع أينما عرض له حرفا وتختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها».[4] يربط ابن جنّي الصوت بالنفس الذي يساهم جهاز النطق من حلق وفم وشفتين في إخراجه ليسمى بعدها حرفا تتنوع أجراسه بحسب تنوع مقاطعه.

---

1- ابن منظور، لسان العرب، م8، ص 302.

•- لقمان 19.

2- ابن جنّي ، أبو الفتح عثمان، سر صناعة الإعراب، ج1، تح: حسن الهنـداوي، ط1، دار القلـم، 1985، ص 10 11.

3- ابن سنان الخفاجي أبو محمد عبد ا بن محمد: سر الفصاحة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت ، 1982، ص15.

4- ابن جنّي، المصدر السابق، ص 06.

يتوسع الجاحظ في تعريفه للصوت حيث يرى أن:«الصوت هو آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا منثورا إلاّ بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاما إلاّ بالتقطيع والتأليف، وحسن الإشارة من الدلّ والشكل، والتقتّل، والتثنّي، واستدعاء الشهوة، وغير ذلك من الأمور.».[1] يبرز الجاحظ قيمة الصوت الذي من دونه لا يوجد تأليف ولا كلام سواء أكان موزونا أو منثورا، فالحرف هيئة للصوت عارضة له يتميز بها عن صوت آخر مثله في الحدة والثقل تميزا في المسموع[2]، والصوت ينطق فيكون نتيجة تحريك أعضاء الجهاز النطقي وما يصاحب هذا التحريك من آثار سمعية ولكن الحرف لا ينطق وإنّما يفهم في اطر نظام من الحروف يسمى النظام الصوتي للغة.

يعبر القدماء عن الصوت اللغوي بلفظ الحرف من قبيل المشترك اللفظي وهو واسع الدلالة إذ يعني لغة الطرف، واصطلاحا يراد به عند علماء التجويد حرف المبنى وحرف المعنى، إذن هو يعني عندهم جميع صور الحرف.[3]

يخلص صبري متولي إلى أن الصوت اللغوي هو: «أصغر وحدة منطوقة مسموعة يمكن الإحساس بها عند التحليل اللغوي، ولا يمكن النطق بها إلا من خلال مقطع يكون فيه الصامت مصحوبا بالصائت، أو الصائت مصحوبا بالصامت».[4]

إن الصوت هو أحد أشكال الطاقة والعنصر الأساسي، بما يحويه من ذبذبات وتموجات، تقوم عليه صناعة العملية الكلامية، بعد أن تنتظم في أحداث تضم بين محيطها ومركز الارتباط ذاتية الإرسال والاستقبال، وهنا يضع عبد القادر عبد الجليل مخططا يوضح فيه هذه العلاقة بين السامع والمتكلّم معتبرا الصوت طاقة منقولة عبر

---

1- الجاحظ ، البيان و التبيين، ج1 ، ص 79.

2- ينظر:عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللّغوية، ص 117.

3- ينظر: متولي صبري، دراسات في علم الأصوات الاصول النظرية، والدراسات التطبيقية لعلم التجويـد القرآنـي ط1، مكتبة زهراء الشرق، 2006، ص 68.

4- المرجع نفسه، ص 69.

الوسط الهوائي إلى أسماعنا وأحاسيسنا، حاملة صورة الحرف إلى أذهاننا عبر ذبذباته الصوتية.[1]

**السامع** ← **الوسط الهوائي الذي ينتقل بواسطته** ← **المتكلم**

**الاستقبال** **الإرسال**

**ب- الفرق بين الحرف والصوت:**

يتّضح لنا أن هناك فرق بين الحرف والصوت، فالصوت كعملية نطقية تدخل في تجارب الحواس – السمع والبصر- إذ يؤديه الجهاز النطقي للإنسان وتسمعه الآذن وتراه العين من خلال تحرك الفم واللسان، أما الحرف نستطيع القول عنه أنّه رمز كتابي أو فكرة عقلية لا عملية عضوية.

يهتم الكثير من الدارسين بإبراز هذه الفروقات بين الحرف والصوت، ويحاول ابن جنّي من خلال مؤلفه (سر صناعة الإعراب) كشف العلاقة بين الحرف والصوت:«أينما وقعت في الكلام يراد بها حد الشيء ووحدته من ذلك حرف الشيء، إنّما هو وحدة وناحية، وطعام حريف يراد به حدته ورجل محارف أي محدود عن الكسب والخير والحرف حد منقطع الصوت وغايته، وطرفه كطرف الجبل ونحوه».[2]

بيد أن ابن منظور يرى أن الحرف هو تلك الأداة الرابطة بين الاسم والاسم، والفعل والفعل، مثل عن، وعلى، وغيرهما، وكل كلمة تقرأ على الوجوه من القرآن تسمى حرفا في الأصل، والطرف والجانب وبه سمى الحرف من حروف الهجاء وحرف الشيء ناحيته.[3]

1- ينظر :عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللّغوية، ص 44.

2- ابن جنّي، سر صناعة الإعراب، ج1، ص 13، 14.

3- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م4، ص 88، 89.

إن الفرق بين الصوت والحرف هو ما بين العمل والنظر، أو بين المثال والباب أو بين أحد المفردات والقسم الذي يقع فيه. فالصوت عملية نطقية تدخل في تجارب الحواس ويؤديها الجهاز النطقي، أما الحرف فهو عنوان مجموعة الأصوات يجمعها نسب معين وإذا كان الصوت عملية عضلية يوجدها المتكلّم، فالحرف عملية عقلية يوجدها الباحث.[1]

يغلب استعمال مصطلح الحرف في الدراسات العربية بمفهوم الصوت وكثيرا ما يلتبس معه، وهناك من الدارسين العرب من يجعل الحرف للصورة المرئية أو المكتوبة فصورة (ب) للباء المكتوبة هي حرف، وأما صورتها المنطوقة المسموعة أو المحسوسة بالأذن فهي الصوت.[2]

يفرق عبد الجليل مرتاض هو الآخر بين الحرف والصوت مبينا أن الكتابة وحدها ليست مهمة وإنّما كذلك تهجي هذه الكتابة تهجيا صحيحا، والذي يتلاقى فيه معظم المحلّلين أو القارئين، ويذكر أيضا أن القراءات قد تكون متعددة لأشكال واحدة من الرسوم التي تمثّل حروفا في الكتابة وأصواتا في التلفّظ أو القراءة.[3]

يدرج عبد الجليل مرتاض شكوى سوسير (*Saussure*) والمتمثّلة في خلط بعض الدارسين بين الصوت والحرف ومنهم «**بوب**» حيث يقول فيه سوسير: "وبوب نفسه لم يميز بين الحرف والصوت، إنّنا نعتقد لدى قراءته أن اللّغة أي لغة لا تنفصل عن ألف بائها وقد وقع في هذا المطب نفسه من جاء بعده من الألسنيين".[4]

يضيف سوسير إلى قوله هذا:«لكن الأصوات هي عبارة عن فونيم يقوم بتشكيل حدث إنعزالي ككلّ الأحداث التطورية».[5]

---

1- ينظر: رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ط3، مكتبة الخنـاجي بالقـاهرة 1997 ص84.

2- ينظر: شامية أحمد، في اللغة، ط1، دار البلاغ، 2002، ص22.

3- ينظر: مرتاض عبد الجليل، اللغة و التواصل، ص64.

4- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

5 -Ferdinand de Saussure- cour de linguistique générale- édition talantihi Bejaia. 2002 P:175.

لم يتفق الدارسون إلى يومنا هذا على قضية الصوت والحرف، فهناك من يفرق بينهما وهناك من يراهما مترادفين.

**جـ - مخارج الحروف وصفاتها:**

يبدو أن الصوت اللّغوي ظاهرة يتقاسمها عنصران، أحدهما فيزيولوجي عضوي سماه اللّغويين المخرج أو موقعية الصوت، أو موضع حدوث الصوت والآخر فيزيائي نفسي يعرف بالصفة.[1]

يحدد الخليل مجال توظيف مصطلحي الحيز والمخرج والفرق بينهما: "فالمخرج للصوت الواحد في حال إفراده، فللعين والحاء والهاء ثلاثة مخارج، لكنّها كلّها في حيز واحد هو الحلق وكذلك حال الغين والخاء".[2] ويتحدث سيبويه عن مخارج الأصوات هو الآخر مقدما فيه منهجا عاما، يقال فيه:"هذا باب عدد الحروف العربية، ومخارجها ومجهورها، وأحوال مجهورها، ومهموسها، واختلافها.. والحروف العربية ستة عشر مخرجا".[3]

يعرف المخرج لغة: « خرج خروجا ومخرجا، والمخرج أيضا: موضعه، وبالضم: مصدر أخرجه، وإسم المفعول، واسم المكان لأن الفعل إذا جاوز الثلاثة فالميم منه مضموم، تقول: مدحرجنا».[4]

ويعرف اصطلاحا بأنّه:« اسم مكان من خرج، يخرج فالمراد بالمخرج مكان خروج الحرف (الصوت اللغوي) أي المنطقة التي يلتقى فيها عضوان من أعضاء النطق حيث تتحقّق درجة معينة من الاعتراض على هواء الزفير القادم من الرئتين. وينبغي أن يعلم أن عمليتي الشهيق والزفير يحدثان بتأثير حجاب الحاجز على القفص الصدري، فكلما انخفض انبسطت الرئتان ودخل هواء الشهيق وكلما ارتفع انقبضت الرئتان وخرج هواء الزفير».[5]

---

1- ينظر: درار مكّي، المجمل في المباحث الصوتية من الآثار العربية، دار الأديب ص 39.

2- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4- الفيروزابادي، القاموس المحيط، ج1، ص 251.

5- ينظر: صبري متولي، دراسات في علم الأصوات، ص 26، 27.

نلاحظ من تعريف صبري متولي للمخرج أنّه يذكر أعضاء النطق التي تساهم في تلك الأصوات والحروف.

نلخّص أهم هذه الأعضاء كما وصفها أبراهيم أنيس:

«1- **القصبة الهوائية:** وفيها يتّخذ النفس مجراه قبل اندفاعه إلى الحنجرة تشغل كفراغ رنّان ذي اثر بين في درجة الصوت ولاسيما إن كان عميقا.

2- **الحنجرة:** عضو أساسي يشتمل على الوترين الصوتيين اللذين يهتزان مع معظم الأصوات هزات منتظمة يساهم اهتزاز الوترين في اختلاف درجة الصوت.

3- **الحلق:** وهو الجزء بين الحنجرة والفم، هو مخرج للأصوات وكذا يشتغل كفراغ رنّان يضخّم بعض الأصوات بعد صدورها من الحنجرة».[1]

4- **اللسان:** والذي يقول فيه الجاحظ:«ما الإنسان لولا اللسان إلاّ صورة ممثلة أو بهيمة مهملة».[2]

فاللسان عضو هام في عملية النطق يكيف الصوت اللغوي حسب أوضاعه المختلفة.

«5- **الحنك الأعلى:** يتّصل به اللسان، واختلاف أوضاع اللسان بالنسبة لأجزاء الحنك يكون مخارج كثيرة من الأصوات، وينقسم إلى الأسنان- والتي لها دور مهم في النطق السليم للحروف- ووسط الحنك ثم أقصاه ثم اللهاة.

6- **الفراغ الأنفي:** هو الآخر عضو مساهم في النطق يندفع النفس من خلاله مع بعض الأصوات كالميم والنون، وهو يستغل كفراغ رنّان يضخم بعض الأصوات حين النطق.

7- **الشفتان:** وظيفتهما ملحوظة مع بعض الأصوات فهما تنفرجان حينا وتستديران أو تنطبقان حينا آخر، وهكذا نلحظ تغيرا في شكل الشفتين أثناء النطق وتختلف عادات المتكلّمين في استغلال حركة الشفتين والانتفاع بها».[3]

1- أنيس إبراهيم ، الأصوات اللّغوية، مكتبة الأنجلو مصرية ، 1999، ص 19.

2- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان و التبيين، ج1، ص 170.

3- ينظر: أنيس إبراهيم ، الأصوات اللّغوية، ص 20.

ولا نغفل عضوا آخر وهو الرئتان، فبغيره لا تكون عملية التنفّس، وبغير تنفّس لا يكون الكلام، بل لا تكون الحياة نفسها ولا يدرك الصوت اللغوي جانبه الثاني- الصفة- إلاّ بعد أن يتحقّق الأول الفيزيولوجي- المخرج- حيث يشبه صبحي الصالح معرفة المخرج بمنزلة الوزن والمقدار، أما معرفة الصفة فيراها بمنزلة المحك والمعيار.[1]

وذلك لأن مخرج الصوت يحقّق وجوده، وصفته تحدد ذاته، «فالمخرج تحقيق، والصفة تلوين، والعنصران معا متّحدان متلازمان، يكملان بعضها، ولا غنى لأحدهما عن الآخر في حدوث الظاهرة الصوتية اللغوية».[2]

يقسم ابن جنّي الحروف إلى ضربين: مجهورة ومهموسة، فالمهموسة عشرة أحرف يجمعها في اللفظ قولك (ستشحثك خصفة) وباقي الحروف وهي تسعة عشر حرفا مجهورة، وللحروف انقسام آخر إلى الشدة والرخاوة وما بينهما، فالشديدة ثمانية أحرف يجمعها في اللفظ (أجدك قطبت)، والحروف التي بين الشدة والرخاوة ثمانية أيضا، يجمعها في اللفظ (لم يروعنا) على اختلاف في الأداء.[3]

ويضيف أن:«للحروف انقسام آخر؛ الإطباق و الانفتاح، فالمطبقة أربعة وهي: الضاد والطاء، والصاد، والظاء، وما سوى ذلك فمفتوح غير مطبق».[4]

يصنّف الدارسون القدامى الأصوات حسب صفاتها السمعية، ويصفونها حسب مخارجها الفيزيولوجية، فالأصوات في نظرهم تخضع من حيث صفاتها السمعية إلى مهموسة ومجهورة ورخوة وشديدة ومتوسطة.

جاء في لسان العرب في باب جهر: «المجهور: الماء الذي كان سدما فاستسقى منه حتّى طاب، وجهر: بالقول إذا رفع به صوته فهو جهير وأجهر، فهو مجهر إذا عرف بشدة الصوت وجهر الشيء: علن وبدا، وجهر بكلامه ودعائه وصوته وصلاته وقراءته يجهر جهرا وجهارا وجهر أعلن الصوت».[5]

---

1- ينظر: صبحي الصالح ، دراسات في فقه اللغة، ط1، دار العلم للملايين ، بيروت لبنان، 1970، ص 277.

2- درار مكي ، المجمل في المباحث الصوتية من الآثار العربية، ص50.

3- ينظر: ابن جنّي، سر صناعة الإعراب، ج1، ص61.

4 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

5- ابن منظور ، لسان العرب، م3، ص226.

وفي باب همس:« الهمس: الخفي من الصوت والوطء والأكل، وقد همسوا الكلام همسا وفي التنزيل، فلا تسمع إلاّ همسا، وفي التهذيب: يعني به وا أعلم، خفق الأقدام على الأرض، ويقال: إنّه الصوت الخفي، وقال أبو الهيثم: إذا أسر الكلام وأخفاه، فذلك الهمس من الكلام.قال شمر: الهمس من الصوت والكلام ما لا غور له في الصدر وهو ما همس في الفم».[1]

يشير إبراهيم أنيس إلى أن الصوت المهموس هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق به،[2]والهمس من صفات الضعف كما أن الجهر من صفات القوة والمهموسة عشرة، تجمع في قولك «سكت فحثّه شخص»، والهمس الصوت الخفي، فإذا جرى مع الحرف النفس لضعف الاعتماد عليه، كان مهموسا وإذا منع الحرف النفس أن يجري معه، حتّى يقضي الاعتماد كان مجهورا.[3]

ومن صفات الحروف الرخوة التي ضدها الشديدة والمتوسطة، ويبدو أن الشديد في نظر حسني عبد الجليل الذي يخرج معه الصوت، مثل الميم والنون هو حرف غنّة يخرج من الأنف.[4]

والحروف الشديدة ثمانية وهي (أجد، قط، بكت) وهو من صفات القوة المتوسطة بين الشدة والرخاوة خمسة يجمعها قولك (لن، عمر) كذا الباء والواو.

1- **المهموسة:** كلها رخوة ما عدا الكاف والتاء.
2- **المهجورة الرخوة:** خمسة: الغين، الضاد، الظاء، الذال، الراء.
3- **المهجورة الشديدة ستة:** يجمعها قولك (طبق أجد).
4- **المستفلة وضدها المستعلية:** وهي من صفات القوة السبعة (قط، خص، ضغط) وهي حروف التفخيم وأعلاها (الطاء).

---

1- ينظر: المصدر السابق، م15، ص91.

2- ينظر: أنيس إبراهيم ، الأصوات اللّغوية، ص 22.

3- ينظر: حساني أحمد، مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، ص 84.

4- ينظر: حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، دراسة نظرية تطبيقية في الشعر الجاهلي، ط1، الـدار الثقافية للنشر، 1998، ص 18، 19.

5- **الحروف المنفتحة وضدها المنطبقة والمطبقة:** وهي الصاد والضاد والطاء والظاء.[1] وحروف الصفير ثلاثة: الزاي والسين والصاد.

وتعتبر القاف والطاء والباء والجيم من حروف القلقلة، أما الشين من حروف التفشّي.

6- **حرف الاستطالة:** وهو الضاد فيه القوة والجهر والاستعلاء.

11- **المنحرفة:** وهي اللام والراء على الصحيح وقيل اللام فقط.

12- **المكررة:** والحرف المكرر هو الراء وهو حرف شديد جرى فيه الصوت لتكرره وانحرافه على اللام فصار كالرخوة ولو لم يكرر لم يجر فيه صوت.[2]

يذكر محمد صالح في سبب حدوث الحرف: « أما نفس التموج فإنّه يفعل الصوت وأما حال التموج في نفسه من جهة اتّصال أجزائه وتماسها أو بسطها ونحتها فيفعل الحدة والثقل، أما الحدة فيفعلها الأولان، وأما الثقل فيفعله الثانيان، وأما حال التموج من جهة الهيئات التي تستفيد من المخارج والمحابس في مسلكه فتفعل الحروف. والحرف هيئة للصوت عارضة له يتميز بها عن صوت آخر مثله في الحدة والثقل تميزا في المسموع»[3]، وعليه يعرف المخرج بأنّه موضع ينحبس عند الهواء أو يضيف مجراه عند النطق بالصوت، مثل الشفتين ينحبس الهواء بانطباقها عند النطق بالباء (ب) ومثل ظرف اللسان يلتقي بأصول الثنايا فيضيق مجرى الهواء عند النطق بالسين (س) والزاي (ز) ونحوهما.

وتعرف الصفة بأنّها الكيفية التي يتم بها حبس أو إطلاق تيار الهواء في جهاز النطق وتتّخذ أسلوبا لتصنيف أصوات الكلام.

1- ينظر: حساني أحمد ، مباحث في اللّسانيات، ص 84.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 85.

3- ينظر: الضالع محمد الصالح، علوم الصوتيات عند ابن سينا، دار غريب، 2002، ص 100، 101.

| المخارج | الصفات | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | انفجارية | | | | انفجار محتك مجهور | انطلاقية احتكاكية | | | | انطلاقية غير محتكة مجهورة | | | |
| | مجهور | | مهموس | | | مجهورة | | مهموسة | | | | | |
| | مرقّق | مفخّم | مرقّق | مفخّم | مرقّقة | مرقّق | مفخّم | مرقّق | مفخّم | أنفي | ترددي | جانبي | نصف حركة |
| شفوي ثنائي | ب | | | | | | | | | م | | | و |
| شفوي أسناني | | | | | | | | ف | | | | | |
| أسناني | | | | | | ذ | ظ | ث | | | | | |
| لثوي | د | ض | ت | ط | | ز | | س | ص | ن | ر | ل | ي |
| من الحنك الصلب "الغار" | | | | | ج | | | ش | | | | | و |
| من الحنك اللّين "الطبق" | | | ك | | | غ | | خ | | | | | |
| اللهاة | | | ق | | | | | | | | | | |
| البلعوم | | | | | | ع | | ح | | | | | |
| الحنجرة | | | أ | | | | | هـ | | | | | |

**التطبيق:**

تشتّت الشعب الفلسطيني بفعل الكارثة التي حلّت بفلسطين عام 1948م، فمزقت بين مشرد هائم في أصقاع الأرض، يتجرع مرارة الغربة واللجوء والضياع كل يوم وبين مصارع الآلام، الجوع والفقر والمرض وقساوة الطبيعة في المخيمات، وكان الشاعر محمود درويش المولود عام 1942م في خضم هذا الواقع يشاطر أبناء وطنه آلامهم ومآسيهم، ومنذ بداية المأساة التي انطبعت في ذهنه – على الرغم من صغر سنّه في ذلك الوقت- وظلّت صورها وذكرياتها الأليمة راسخة في نفسه، فهو يعترف: "أذكر نفسي عندما كان عمري ست سنوات كنت أقيم في قرية جميلة هادئة، هي قرية "البروة" الواقعة على هضبة خضراء، يبسط أمامها سهل عكا، وفي إحدى ليالي الصيف أيقضتني أمي فجأة، فوجدت نفسي مع مئات من سكان القرية أعدو في الغابة، كان الرصاص يتطاير من على رؤوسنا ولم أفهم شيئا مما يجري...". وهكذا يتلقّى قلب الشاعر اليافع أول طعنة من طعنات وطنه، ويعاني منذ نعومة أظافره، الضياع والفقر والحرمان.[1]

لقد طعم محمود درويش تجربته الفعلية بعناصر ثقافته وأدبيته ساهمت كثيرا في تكوين شخصيته الشعرية المتمردة والمقاومة.

تخضع نصوص محمود درويش لتعددية القراءة الشعرية، وقد بدت براعة هذه السمة في إنجازه الملحمي (مديح الظل العالي) حتّى لقد غدت هذه الملحمة فريدة زمنها باستقطابها للرأي النقدي المستفيض في تنويع القراءات النقدية حولها لأنه إذا كان سبق وأن أنجزت المطولات الشعرية في ميدان الشعر المسرحي باستغلال التركيبة الامتدادية لبنية المسرحية فإن الجديد في التجربة الدرويشية هو تحقيق ذلك في إطار النموذج الشعري البحت، وبذلك حقّقت القصيدة قفزة نوعية جمالية وضعت الشاعر في طليعة الحداثة في وقت تناقص مفعول الأصوات الريادية الأخرى.[2]

لاحظنا في صفحاتنا السالفة أن أصوات الأبجدية متعددة المخارج مختلفة في توصيفها العلمي، فمنها المهموس والمجهور والشديد والرخو، والمطبق، والمنفتح

---

1- ينظر: محمود فتحية، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، المؤسسة الجزائرية للطباعة 1987، ص35،36.

2- ينظر:عميش العربي، القيم الجمالية في شعر محمود درويش، رسالة ماجستير 1990، 1991 ، ص 27.

والمفخّم والمرقّق. والناقد في مرحلة الدراسة غالبا ما يتوقّف أمام اللافت من جرس الأصوات والتنغيم المصاحب لها، وزمان حركاتها وسكناتها، والمسافات الفاصلة بين هذه الحركات والسكنات على نحو يضع وزنا إيقاعيا من نوع خاص.[1]

ارتأينا أن تكون بداية تطبيقنا على هذا المقطع النموذجي من الحروف المهموسة. وقبل التطبيق على الحروف المهموسة نقوم بعرض المقطع الشعري لمحمود درويش.

**المقطع الشعري:**

بيروت لا

ظهري أمام البحر والأسوار. لا

ولكنّي قد أحفظ الذمة

ولكني أقول الآن لا

هي آخر الطّلقات لا

هي ما تبقّى من هواء الأرض لا

هي ما تبقّى من حطام الروح لا

بيروت لا

أشلاؤنا، أسماؤنا لا ..لا مفر

حاصر حصارك لا مفر

سقطت ذراعك فالتقطها

واضرب عدوك لا مفر

وسقطت قربك فالتقطني

1- ينظر: بوحوش رابح، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم ، ص 31.

واضرب عدوك بي

فأنت الآن حر

حر وحر.[1]

**المهموس:**

شكّلت الأصوات المهموسة في شعر درويش ظاهرة فنّية، ولعلّ من أبرز ما يبين دور المهموس في إحداث الإيقاع المتميز الملتحم بالدلالة العميقة قوله: (حاصر حصارك)، فترديد (الحاء) هنا بمعنى الارتياح والانبساط، وترديده متّصل بالطرب والغناء، أما ترديد (الصاد) وهو من حروف الصفير، فمتّصل بمعاني القوة والصلابة وموقف الشاعر يستدعي القوة والصلابة، وقد زاد المد كلاً من الصاد والحاء لحنا متميزا تطرب له الأسماع وتستعذبه الأذواق. وسر هذه الجمالية الصوتية وما ولّدته من طاقة دلالية هي طبيعة الأصوات المهموسة (الحاء والصاد)، ومما يترك في النفس ارتياحا وانبساطا لذيذا قول الشاعر: (حطام الروح) جاء حرف الحاء هنا في كلمتين متقاربتين فبدأ الأولى بالحاء وختم الثانية به، حيث تكرر حرف "الحاء" تسع مرات، وحرف "الفاء" أربع مرات، في حين تكرر حرف "السين" ثلاث مرات، وحرف "الصاد" مرتين أما حرف الشين فنجده مرة واحدة.

وهذا جدول يوضح عدد تكرار الحروف المهموسة في المقطع الذي بين أيدينا حيث خلصنا إلى تكرار حرف الحاء أكثر من غيره من الحروف، مما يوحي بالسعة والانبساط.

1- درويش محمود، مديح الظل العالي، ط2، دار العودة، بيروت، 1984، ص 29- 36.

**ملاحظة:** هذا المقطع مسجل من أمسية شعرية قدمتها مكتبة الإسكندرية إحياء لتراثها واحتفاء بالشاعر الكبير محمود درويش، نشّطها الدكتور يوسف زيدان.

**جدول يوضح عدد تكرار الحروف المهموسة في المقطع:**

| حروف الهمس | تكرارها |
|---|---|
| ح | 9 |
| ف | 4 |
| س | 3 |
| ص | 2 |
| ش | 1 |

يشير الشدياق إلى العلاقة بين الصوت والمعنى على أساس أن كثيرا من أصوات الإنسان تحاكي أصوات الطبيعة، وتكلّم عن الحاء وما ترمز إليه من معنى "فمن خصائص حرف الحاء السعة والانبساط نحو البراح والأبطح".[1]

**المجهور:** يعتبر حرف (الميم) وهو حرف شفوي أنفي من حروف الذلاقة ومن الأصوات التي تكسب اللغة عنصرها الموسيقي ورنينها الأخّاذ.

ففي قول درويش:

هي ما تبقّى من هواء الأرض. لا

هي ما تبقى من حطام الروح. لا [2]

يكرر حرف (الميم) خمس مرات، فالميم الأولى ممدودة زادها المد حلاوة وعذوبة واستشعارا بالأنين الذي يحمله الحرف الممدود، عاكسا ما يختلج صدر الشّاعر من أسى وحزن دفين. ممزوجا بالتحدي والرفض، أما (الميم الثانية) فقرنها بحرف أغن وهو حرف (النون) مما يجعل السامع يستسيغها أكثر.

1- ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النّص نحو نسق منهجي لدراسة الـنّص الـشّعري، ط1، دار الوفاء، 2002، ص 37.

2- درويش محمود، مديح الظل العالي، ص 29.

نلاحظ تكرر نصف المقطع الأول وبالتالي تكرر (الميم الممدودة) وكأن بداخله حزن وتحسر يختمه في السطر الأول والثاني بأداة النفي لا، ورغم ذاك الحزن العميق الذي يكتنف دواخله فللصمود عنده مكان أقوى وأعمق.

وتأتي (الميم الخامسة) بعد حرف مد يرتاح عندها الشّاعر. إنّها الثورة والغيظ، لا بل إنّه الإصرار على التحدي والصمود.

ويجمع الشّاعر بين حرفي (الميم) و(الراء) المجهورتين في لفظة (مفر) والتي يكررها ثلاث مرات مؤكّدا إياها بالنفي ( لا. لا مفر)

تجلّى المعنى واتّضح من خلال هذين الحرفين إذ حملا الشحنات الوجدانية التي يتلظّى بها الشاعر، ولحرف (النون) - وهو من حروف الغنّة- له دور بارز في مقطع درويش:

ولكنّي قد أحفظ الذمة

ولكنّي أقول الآن لا.[1]

يصل الشّاعر حرف (النون) بياء المتكلّم في لفظة (لكن) والتي جعلته يبدو مضطربا مشتّتا، ولأن الحزن يكتنفه، أسعفته النون لتنفّس عنه، بعضا من مشاعر الغيظ والغضب وبصوت الأنا يكرر (لكنّي) مرتين المختومة بالنون، ودائما ومع نفس الحرف يواصل قوله لكن هذه المرة بصوت الجماعة حين يقول:

(أشلاؤنا / أسماؤنا)، ليصر مرة أخرى على التحدي الأكيد من خلال تكراره أداة النفي "لا" وهنا حرف النّون ممدود علما أنه يتّصف بجمالية الغنّة التي تأتي في مصاف الأصوات الجمالية الشّعرية، نقيضا لأصوات الحروف الصلبة الأصوات الحروف الصلبة الانفجارية التي تتنافى مع المتطلبات الإنشادية.[2]

ومن الحروف المجهورة أيضا حرف الراء المكرر سبعة عشر مرة وهو حرف لثوي مكرر[3]، من حروف الذلاقة، ومن الأصوات المجهورة التى يتذبذب فيها الوترات

1- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

2- ينظر: عميش العربي، القيم الجمالية في شعر محمود درويش ، ص 60.

3- ينظر: تمام حسان، اللّغة العربية معناها ومبناها، ص 79.

الصوتيات في اثناء النطق بها، وهو من الأصوات التى تكسب اللّغة رنينا خاصا، ونجد محمود درويش قد فقه هذا الدور الفعال لحرف الراء مما يضفي نغما موسيقيا متميزا فهو حينما يقول:

(حاصر / حصارك / لا مفر) وأيضا قوله (فأنا الآن حر / حر / و حر)

إنّا نستشعر حرف الراء بطاقاته في العطاء وجماله التكراري مما يزيد من تأثيره في القلوب، واستساغه في الأسماع.

والملاحظ كثرة استعمال حروف الجهر مقارنة مع حروف الهمس والممثلة في الجدول التالي:

| الحرف المجهور | عدده | الحرف المجهور | عدده |
|---|---|---|---|
| ب | 7 | و | 7 |
| ي | 9 | ت | 10 |
| ر | 17 | ل | 21 |
| ظ | 2 | هـ | 5 |
| م | 8 | ك | 5 |
| ن | 6 | ق | 7 |
| ع | 2 | ط | 3 |
| ذ | 2 | د | 2 |
| ض | 2 | أ | 12 |

إن أكثر الحروف المجهورة تكرارا هو حرف اللاّم الذي يعتبر من حروف الذلاقة أو الذلق ومخرجه يوصف بالذلقي، وهو من حيث المخرج شفوية، والذلاقة تتولّد عن طريق أسلة اللّسان والشفتين، وفيها خفّة وسهولة في النطق، لذلك كثرت في أبنية الكلام. وكثرت في شعر درويش حيث تميز حرف اللاّم في هذا المقطع باقترانه بالمد

وتكراره في أغلب الأسطر (لا) المشحونة بالغضب والرفض والتمرد. يحاول الشّاعر عبرها فرض تحديه وصموده.

يوظّف الشّاعر حرفي (الظاء والذال) المجهورين في كلمتين متقاربتين، (أحفظ الذمة) والظاء من الحروف المطبقة، صوت أسناني احتكاكي مجهور مفخّم، والأصوات الاحتكاكية تتكون من تضييق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع بحيث يحدث الهواء عند خروجه احتكاكا مسموعا، كما يتّخذ اللّسان عند النطق أيضا شكلا معينا حتّى تخرج الظاء خالصة بعيدة عن الذال فينطبق اللّسان على الحنك الأعلى آخذا شكلا مقعرا، ويرتفع طرفه وأقصاه نحو الحنك أيضا مع الرجوع إلى الخاف قليلا مع ملامسة طرف اللّسان للثة فيحدث الإطباق أو التفخيم، فهو حرف مطبق مستعل.[1]

وليست كل أصوات حروف اللّغة العربية جميلة، بل فيها ما هو حسن ومنها ما هو قبيح، وإنّما تحرى الحس الباني البدائي لمقومات هذه اللّغة، يوقّع مكوناتها النووية الأساسية بالمفارقات والمخالفات حتى يسعفه ذلك التفاوت والتناقض في حال توقيع الدلالة بخلا فنيته.[2]

فلموسيقى الحرف علاقة بالتيار الشّعوري والنّفسي في مسار النّص الشّعري ومن المعروف أن لكلّ حرف مخرجا صوتيا ولكل حرف صفات، ومخارج الحروف وصفاتها بينها وبين دلالة الكلمة علاقة شعورية وفنّية.[3]

نبه العلاّمة ابن جنّي إلى العلاقة الحاصلة بين الصوت والمعنى في كتابة الخصائص من خلال فصل كامل «في تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني» فالصوت يقابل المعنى، أو جزء من المعاني في الكلمة المنطوقة، والحرف الشديد مثل القاف وحرف اللّين الناعم للأحداث الرقيقة للأشياء الناعمة مثل السين والحاء، مما يوحي بأن للحرف أثر في تقوية المعنى أو إضعافه، وبالتالي الانسجام بين الأصوات اللّغوية ودلالاتها فتكرار

1- ينظر : حسن الشيخ عبد الواحد ، التنافر الصوتي والظواهر السياقية، ط1، مكتبة الإشعاع الفنية، 1999، ص42.
2- ينظر : عميش العربي، خصائص الإيقاع الشّعري ص 19.
3- ينظر : عبد الدايم صابر ، موسيقى الشّعر العربي، ص 28.

حرف (القاف) سبع مرات دليل على القوة التي يحتويها هذا الحرف ومدى انفجار معناه في قول الشاعر:

سقطت / قربك / فالتقطني

وقوله:

هي ما تبقى من هاء الأرض لا

هي ما تبقى من حطام الروح لا.[1]

وأيضا:

سقطت / ذراعك / فالتقطها.

فالقاف حرف شديد، وظّفه محمود درويش ليشحن به مقطعه ويضفي عليه شيئا من ثورته وتمرده أمام الظلم والاعتداء.

بيد أن حروف اللّين الدالة على النعومة والرقة والتي تعبر عن مشاعر الأسى والحزن فإنّها فرضت وجودها في مقطع الشاعر مثل الميم والنون اللّتان تعبران عن الأمور الداخلية كما يرى علي عبد الواحد وافي.[2]

نخلص إلى أن درويش وظّف حروف الجهر أكثر من حروف الهمس وهذا أمر بديهي أن تكون الكثرة في الكلام الإنساني للأصوات المجهورة، وإلا فقدت أداة التواصل وواسطة العقد عنصرها الموسيقي، وبريقها الأخّاذ، ورنينها المميز، الذي به يفرز الصمت من الإعلان والإجهار من الهمس.

وهناك ملاحظات أشار إليها عبد القادر عبد الجليل حول ظاهرتي الجهر والهمس وهي:

«1- يتطلب نطق الأصوات المهموسة جهدا وقوة عضوية حين إخراج النفس (الزفير *Expiration*) أكثر مما يتطلّبه نطق الأصوات المجهورة.

---

1- درويش محمود، مديح الظل العالي، ص 29.

2- ينظر : وافي علي عبد الواحد، علم اللّغة ، نهضة مصر، 2000، ص 120.

2- لا يعني الهمس الصمت المطبق للأوتار الصوتية، أي ليست للنفس معه ذبذبات، بل يحدث ذلك بنسبة قليلة بدليل إدراك الأذن البشرية لطبيعة تلك الأصوات.

3- تمتلك الصوامت المجهورة بروزا واضح المعالم أكثر مما هي عليه الصوامت المهموسة وأصوات الفم والأنفية لها خاصية العلو الإسماعي بدرجة أكثر».[1]

وعلى هذا الأساس فقه الشّاعر مكانة الحروف المجهورة، نظرا لسهولة نطقها وتأثيراتها السماعية، فأكثر منها، لتسري كلماته في انسياب لحني بارز وواضح.

**2- دور المقاطع في الإنشاد:**

**أ- مفهوم المقطع:**

يشير منهج التحليل الفونولوجي التركيبي (هو الذي ينتقل من الجزء إلى الكلّ) إلى إمكان تقسيم الوحدات الصوتية إلى الأقسام الآتية:

1- **الفونيم:** وهو الوحدة الصغرى في هذا التحليل.

2- **المقطع:** وهو مجموعة من الفونيمات وفق نظام معين في لغة معينة.

3- **مجموعة النبر:** وهي عدد من المقاطع يتميز واحد منها بوجود قدر أكبر من الضغط فيه، وتدعى هذه المجموعة بالقدم الصوتي.

4- **المجموعة النّغمية:** وهي مجموعة تضم قدما صوتيا أو أكثر.

5- **المجموعة النّفسية:** وهي تتابع تحدد بدايته ونهايته، طاقة النّفس وحدها الأدنى هو مقطع واحد.[2]

ويهمنا من مجموع هذه الأقسام قسم المقطع الصوتي، ولعلّ من أهم أسرار اللّغة العربية موافقتها في تركيبها المقطعي للفطرة الإنسانية السليمة، بحيث تخرج المقاطع الصوتية منسجمة مع الجهاز الصوتي عند الإنسان، فلا يشعر مع خروج هذه المقاطع بأية صعوبة، وإذا شعر بذلك فهذا يعني أن ثمة خللا في نطق المقطع الصوتي، يقول الرافعي:

---

1- عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، ص 121، 122.

2- ينظر : أحمد محمد قدور ، مبادئ اللّسانيات، ط2 ، دار الفكر، 1999، ص 97.

"وليس في الأرض أمة كانت تربيتها لغوية غير أهل هذه الجزيرة، فما كان فيهم كالبيان آنفا منظرا وأبدع مظهرا، وأمد سببا إلى النفس وأرد عليها بالعاقبة، ولا كان لهم كذلك البيان أزكى في أرضهم فرعا، وأقوم في سمائهم شرعا، وأوفر في نفوسهم ريعا وأكثر في سوقهم سراء وبيعا".[1]

يعتبر الشّعر وهو ابن اللغة الاجمل عبارة عن مقاطع، وينبغي أن نفهم هذه المقاطع من حقيقتين.

**الحقيقة الأولى:** هي أنّها عبارة عن تشكّلات صوتية لها نشاط جمالي يجب أن يدرك من خلال النشاط اللّغوي العام، وهذا النّشاط الجمالي له علاقة وطيدة بالنّظام الموسيقي من حيث أن الثالوث المهم في كل من النّظام الموسيقي، وهو هذه التشكّلات الصوتية لا يخرج عن سبب ووتد وفاصلة، مع إدراك التفرعات التي انبثقت عن هذا الثالوث في نظام التشكّلات الصوتية.

**والحقيقة الثانية:** هو أنّه لا يمكن التعامل مع هذه التشكّلات الصوتية المجردة بمعزل عن النّظام اللغوي في قاعدته الثابتة المنبنية عن نظام في الساكن والمتحرك، والتي تتفاعل مع النّظام الشّعري وبنية اللّغوية وهي بنية ينبغي أن ندرك أنّها أكثر تنوعا وأشد تعقيدا من بنية النثر، ولهذا قد يسكن المتحرك وقد تسقط أجزاء من هذه التشكّلات الصوتية بفعل عناصر النّظام الإيقاعي.[2]

إن اللّغة حقّا أداة زمانية، لأنّها لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات المقطّعة إلى مقاطع، تمثّل تتابعا زمنيا لحركات وسكنات في نظام اصطلح الناس على أن يجعلوا له دلالات بذاتها، وبهذا المعنى تكون اللّغة الدالة تشكيلا معينا لمجموعة المقاطع أو الحركات والسكنات خلال الزمن، أو هي في الحقيقة تشكيل للزمن نفسه تشكيلا يجعل له دلالة معينة تماما، كما أن الرسم تشكيل للألوان في المكان له دلالته.[3]

---

1- ينظر : صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشّعري، ص 28، 29.

2- ينظر : المرجع السابق، ص 32، 33.

3- ينظر : عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنّيـة والمعنويـة، دار الكتـاب العربـي القاهرة، 1967، ص 47.

يمثّل المقطع درجة أعلى من الفونيم في سلّم الوحدات الصوتية الفونولوجية. حيث يعرف أنّه: "مجموعة من الأصوات المفردة تقع بين انفتاح من انفتاحات الفم أثناء الكلام بين الانفتاح الذي يليه". أو بعبارة أخرى: "المقطع هو مجموعة من الأصوات المفردة تتألّف من صوت طليق واحد مع صوت حبيس أو أكثر، ويمكن للمقطع الصوتي أن يتجاوز الكلمة الواحدة عند الوصل حيث يمكن أن ينشأ مقطع صوتي طويل من صامت + حركة قصيرة من آخر كلمة ثم صامت في أول كلمة تالية لها مثل (نور القمر) حيث تتكون الكلمتان من المقاطع التالية

[ نـ - - - - - و + رل + ق + م + ر]

طويل مفتوح + طويل مغلق + قصير + قصير + قصير»[1]

ولا مراء في أن للمقاطع المتناغمة مع بعضها البعض تأثيرا خطيرا على نفس المتلقّي وهذا ما جزم به من تحدثوا في علم النفس والموسيقى عندما تعرضوا لكيفية شعور المرء بنغم الكلام، فقالوا: "إن هناك ميلا غريزيا في كلّ كتلة مكونة من عدة مقاطع".[2]

يسهم التماثل الصوتي لهذه المقاطع الصوتية في تشكيل الإيقاع الشّعري، الذي يعد بدوره لازمة جوهرية من لوازم النّص الأدبي وبخاصة النّص الشّعري[3]، حيث تحدد المقاطع الصوتية التي تبنى عليها أحيانا أوزان الشّعر، بتقسيمها أولا إلى نوعين: متحرك وساكن والمقطع المتحرك هو الذي ينتهي بصوت لين قصير أو طويل، أما المقطع الساكن فهو الذي ينتهي بصوت ساكن، والمقطع المتحرك له شكلان: (فَ) في (فَتَح) (صوت لين قصير) و (ما) (صوت لين طويل)، أما المقطع الّساكن فهو مثل (لَم) أو (فَتْ) في (فَتْح) مصدرا (لفَتَح)، فالمقاطع خمسة أنواع:

1- صوت ساكن + صوت لين قصير (بِ)

2- صوت ساكن + صوت لين طويل (مَا)

3- صوت ساكن + صوت لين قصير + صوت ساكن (لَم)

---

1- ينظر: حسني عبد الجليل يوسف، التّمثيل الصوتي للمعاني، ص 15.

2- ينظر: عسران محمود ، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة، 2006، ص 50.

3- ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النّص، ص 54.

4- صوت ساكن + صوت لين طويل + صوت ساكن (نأر)

5- صوت ساكن + صوت لين قصير + صوتان ساكنان (مجد).[1]

ومنه فالمقطع اللّفظي هو الوحدة الصغيرة التي تشكّل مقطع سلسلة الكلام وهو المقطع الصوتي أيضا الذي يتشكّل على الأقل من حرف علة وحرف صامت.[2]

تتولّد موسيقى الشّعر من توالي الحركات والسكنات، وطول المقاطع وقصرها مع الوقف والاستئناف، وهي غير موسيقى النّغم التي لها أصولها وقواعدها وطبيعتها وحين يلتحم الشّعر بموسيقى النّغم في إنشاد متذوق، تذوب الحركات والسكنات في أصوات النّغم، ويتفجر فن الإنشاد[3] الذي يساهم في عنصر التشكيل الشّعري الأول ألا وهو الصوت، والصوت في هذا التشكيل يعتمد على المسافة الصوتية، أي البعد الصوتي وهو مدة مكث الصوت مسموعا إلى زمن محدد، وقد أعطيت المقاطع الصوتية تشكيلا زمنيا، ومع هذا التّشكيل القائم على الحركات والسكنات أعطى العروضيون لهذه المقاطع مصطلحات نابعة من البيئة البدوية، فالأسباب هي الحبال في الخيمة والأوتاد هي قطع الخشب التي تثبت فيها الحبال.[4]

قسم العروضيون المقاطع على النحو التّالي:

1- **السبب الخفيف:** وهو ما تكون من حرفين، أولهما متحرك والثاني ساكن، مثل: مِـ ن، ويرى صلاح يوسف عبد القادر أنّه سمي خفيفا لانسجامه مع فطرة الصوت اللغوي العربي، بانتهاء النطق فيه ساكن، وتنتهي به ستّ تفعيلات.

2- **السبب الثقيل:** وهو ما تكون من حرفين متحركين مثل (لِـ مِ) ويضيف صلاح يوسف أن سبب تسميته ثقيلا هو ثقله على النطق الفطري لأنّه ينتهي بمتحرك.

---

1- ينظر: أبو ديب كمال، في البنية الإيقاعية للشّعر العربي، ص 396.

2 -Garnic Nathalie . Introduction à la linguistique. hachette supérieur .hachette livre 2001. P38.

3- ينظر: سلطان منير، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنـائي، ط1، منـشأة المعـارف بالإسـكندرية، 2000 ص122.

4- ينظر : صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشّعري، ص 33.

3- **الوتد المجموع:** وهو ما تكون من ثلاثة أحرف، الأول والثاني متحركان والثالث ساكن مثل: بِكُم، وسمي مجموعا لاجتماع المتحركين فيه قبل الساكن وهو ما تتوافق مع الفطرة الصوتية اللغوية وتنتهي بثلاث تفعيلات.

4- **الوتد المفروق:** وهو ما تكون من ثلاثة أحرف، الأول والثالث متحركان والثاني بينهما ساكن، ولهذا سمي مفروقا، وهو كالسبب الثقيل يتجافى وفطرة الصوت اللغوي العربي لانتهائه بمتحرك، ولهذا الشذوذ به تفعيلة واحدة، هي (مفعولات) إضافة إلى الفاصلة الصغرى، والفاصلة الكبرى. [1]

وتقسم المقاطع الصوتية أيضا تقسيما موضوعيا وظيفيا اعتمادا على الدراسات اللغوية العروضية:

- **المقطع القصير:** وهو كل حرف صامت تحرك بحركة قصيرة كاللام مع الفتحة أو الكسرة أو الضمة: لَ – لِ - لُ.
- **المقطع الطويل المفتوح:** وهو كلّ حرف صامت تحرك بحركة طويلة، وهي حروف المد الثلاثة، كاللام مع الالف أو ياء المد أو واو المد (لا – لُو- لِي).
- **مقطع طويل مغلق:** وهو كل حرف صامت تحرك بحركة قصيرة ووليهُ حرف ساكن مثل: أَـ ن – مِـ ن – وُد. [2]

فالمقاطع تنقسم بحسب وقوعها في الكلمة إلى مقطعين: مفتوح ومغلق، الأول ينتهي بحركة أو علّة، والثاني ينتهي بساكن أو صامت. [3]

- **المقطع المغرق في الطول:** وينقسم إلى مترادف ومصمت، المترادف: كلّ حرف ممدود وليهُ حرف ساكن مثل: نُـ ور، بـ اْب، عِـ يد، والمصمت: كلّ حرف متحرك بحركة قصيرة وليهُ حرفان. [4]

---

1- ينظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

2- ينظر: حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، ص16.

3- ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النّص ، ص 53.

4- ينظر: حسني عبد الجليل يوسف، المرجع السابق، ص 17.

ولكلّ عنصر صوتي في العربية دورا يلعبه في تشكيل الإيقاع الشّعري، والإيقاع العربي يفرق بين دور الصامت والصوائت في الكلمة التالية: (مُستَسِلم) بشكل يجعلها تتجاوب إيقاعيا مع الكلمة (مُستَِلم)، لأن دور الصوامت فيهما واحد، واتجاه التتابع الأفقي لهما باعتبار موضع الجزء (0//) واحد؛ أي أن دور الصامت (سْ) الثانية في (مُستَسِلم) يتحدد لا بقيمتها الكمية، ولا من حيث علاقتها بصامت معين، وإنّما على أساس حالتها (تجردها عن الصوائت) وموضعها في التتابع الأفقي بالقياس إلى (0//) ويعني هذا أن دور هذا العنصر الصوتي (سْ) هو ذاته دور الصائت الطويل (/) في الكلمة (مُستَاِلم)، توحد دورهما لا علاقة له بأن يكون أحدهما صائتا والثاني صامتا، وإنّما ينبع من من الحالة الوجودية لهما، أي عدم ارتباطهما بصائت قصير (فتحة، كسرة، ضمة)[1]، فنظام الشّعر الكمي إنّما يقوم على الحروف الصائتة، التي يحتسب لكمها حساب، وأما الصامتة فهم يهملون كمها الزمني، واللغة العربية تتميز برجحان الحروف الصامتة في حين أظهر البحث الحالي أن للحروف الصامتة أهمية قصوى في إيقاع الشّعر العربي لكن هذه المصوتات لا توجد منعزلة.[2]

يعرف عبد الغفّار حامد هلال الصوت الصامت: على أنّه الصوت الذي ينحبس الهواء في أثناء النطق به في أية منطقة من مناطق النطق، انحباسا كلّيا أو جزئيا فالانحباس الكلّي في مثل صوت (التّاء) والجزئي في مثل صوت (السين). أما الصوت الصائت: هو الذي ينطلق معه الهواء انطلاقا تاما بحيث لا يعوقه عائق في أية منطقة من مناطق النطق، وهذا خاص بحروف المد والحركات القصيرة[3]، فمن ميزات الصوائت الوضوح التّام بحيث لا تخفى عند النطق وتسمع بكامل صفاتها بخلاف الصامتة فيها قد تخفى على السمع.

أدرك ابن جنّي أن الحركات جزء من الحروف: «اعلم أن الحركات أبعاض حروف المد واللّين، وهي الألف والياء والواو، فكما أن هذه الحروف ثلاثة، فكذلك

---

1- ينظر: أبو ديب كمال، في البنية الإيقاعية للشّعر العربي، ص 202.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 200.

3- ينظر: حامد هلال عبد الغفار، أصوات اللغة العربية، ط3، مكتبة وهبة، 1996، ص 88.

الحركات ثلاثة، وهي الفتحة والضمة والكسرة، فالفتحة الألف والكسرة بعض الياء والضمة بعض الواو، وقد كان متقدموا النحويين يسمون الفتحة الآلف الصغيرة، والكسرة الياء الصغيرة والضمة الواو الصغيرة ».[1]

**ب- أهمية المقطع ودلالته في الإنشاد:**

يرى صلاح يوسف عبد القادر أن اللّغة العربية هي أداة زمانية، لا تعدوا أن تكون مجموعة من الأصوات المقطعية تمثّل حركاتها وسكناتها تتابعا زمنيا له دلالة معينة والتشكيل الموسيقي في الشّعر العربي يقوم على عنصرين اثنين هما: التفعيلة: وهي نواة موسيقية ذات أداء محدود، والبيت الشّعري: وهو الوحدة الموسيقية المكتملة فنّيا وإبلاغيا في القصيد القديم ومن هذين العنصرين يتألّف التشكيل الوزني المعروف بالبحر.[2]

ويشير عميش العربي أن من أهم ما يتّزن به اللّسان المنشد الشّعر والمتغنّي به- المجالات المقطعية لنظام تركيبة لغة الشّعر- فالمقاطع الطويلة يحتاج إليها منشد الشّعر من أجل تنغيم الأداء الإنشادي للغة الشّعر، والمقطع الطويل المفتوح هو **عنصر إنشادي** إمتاعي يستفاد منه تمثيل الدلالة الشّعرية باعتباره مناسبا للغة الإشارة والانفعال البلاغي.[3]

ونستشفّ للمقطع اللّغوي غايات دلالية، تكمن في حسن توظيفه في اللغة الإبداعية، كما له قيمته الجمالية وآثاره النفسية في القافية فهو يحدث أثر موسيقي تطرب له الآذن وتنجذب إليه النفس، ويشد به الانتباه، ويظهر لنا أن المقاطع الطويلة والقصيرة تناسب الأنا الشّاعرة الأبية المتعالية التي تغذّت من نيران الحروب وغيرها، أما المقاطع المغلقة فتمثّل النّفس المنكسرة البائسة التي أثقلتها الجراح فبكت واشتكت.

يعد المقطع الصوتي أصغر وحدة صوتية في السياق اللّغوي، وبذلك يعد اللّبنة الأولى التي يتشكّل منها النّص الشّعري والأدبي وله وظيفة فنّية ودلالية، ونعلم أن اللّغة التي تقوم على مبدأ المقاطع هي لغة إيقاعية أكثر من غيرها كاللّغة العربية، ومن هنا أتى

1- ابن جنّي ، سر صناعة الإعراب، ج1 ، ص 17، 18.

2- ينظر: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشّعري ، ص 156.

3- ينظر: عميش العربي، خصائص الإيقاع الشّعري ، ص285.

سحر الكلمة في العربية، وتأثّر العرب بالشّعر والخطابة وتميز الشّعر والنثر لديهم بحركة صوتية ذات قيمة كمية تندرج فيها المقاطع اللّفظية.[1]

ترجع أهمية المقطع في الدراسات الصوتية إلى أسباب منها:

«1- إن اللّغة كلام، والمتكلّمون لا يستطعون نطق أصوات الفونيمات ( الوحدات الصغرى) كاملة بنفسها، أو هم لا يفعلون ذلك إن استطاعوا فإنما ينطقون الأصوات في شكل تجمعات هي المقاطع، ولذا يقال إن المقطع يخرج الفونيم إلى الحياة.

2- إن المقطع يشكّل درجة في السلّم الهرمي للوحدات الصوتية التي يتشكّل كلّ منها من أصغر وحدة تسبقه هي الفونيم.

3- إن المقطع هو أصغر وحدة يمكن نطقها بنفسها وعلى هذا يمكن تعريف المقطع بأنّه أصغر وحدة منطوقة بنفسها في تركيب الكلمة».[2]

وأوضح تقدير فإن المقاطع الطويلة المفتوحة؛ أي المدود، هي التي تعتمد ارتكازات وتنغيمات تعلّم فصول إيقاع الشّعر، ليبقى بعد ذلك اختلاف منشدي الشّعر في الإطالة من زمن المقطع أو الاعتدال في ذلك أمرا واردا، فالنّاس يقولون حسب مقامات الأحوال واللّغة أفضل ما تتوقع من تلك الجهة.[3]

تنبه سبويه إلى أن العرب فقهوا ما لحروف المد من أثر في تنغيم الصوت ومده من خلال قوله: «أما إذا ترنّموا – أي العرب- فإنّهم يلحقون الألف والياء والواو ما ينون وهم لا ينون، لأنّهم أرادوا مد الصوت، وإنّما ألحقوا هذه المدة في حروف الروي لأن الشّعر وضع للغناء والترنّم فألحقوا حرف الذي حركته منه»[4]، والمدود تتفاوت قيمها الإنشادية بحسب المحل الذي تشغله من سياق الخطاب، لأن أداءها متّصل بالمجهود الجسمي للمنشد. فإن وقعت متجاورة أرهقته وقطعت نفسه بما يخلّ من موازين أداءها

---

1- ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النّص، ص 54.

2- حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، ص 12.

3- ينظر: عميش العربي، خصائص الإيقاع الشّعري، ص243.

4- سيبوية ، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، ط2، نشر الخانجي بالقاهرة، 1977، ص 204، 206.

وإن تباعدت متناثرة مستوية متّزنة، انسجمت في الأذن واعتدلت، وإن افتتح بها جاءت مستوفاة متمكّنة.

**التطبيق:**

تتفاوت درجات الإنشادية في هذا المقطع الشّعري من خلال تفاوت توزيع المقاطع الطويلة والمقاطع القصيرة، فالمقطع الشّعري بين أيدينا تحتوي على:85 مقطعا طويلا. و64 مقطعا قصيرا.

| المقطع | عدده |
|---|---|
| الطويل | 85 |
| القصير | 64 |

ونلاحظ كثرة المدود الطويلة التي تعتبر أفضل ما نعمت به لغة الشّعر والتي بفضلها يستمد اللّسان إمكان تجويد أصوات حروف اللّغة، مثلما يمكّنه بواسطتها ترسيخ المعاني وسط المؤثّرات الصوتية الإيقاعية القائدة إلى المبالغة في المعاني الشّعرية.

ففي:

(أشلاؤنا / أسماؤنا / لا لا مفر)

نجد كثرة المدود الطويلة المشحونة بالدلالات الانفعالية، المناسبة لموقف الشاعر المنشد فهو في حالة ثورة وانفعال.

وفي قوله أيضا:

هي آخر الطلقات لا

هي ما تبقى من هواء الأرض لا

هي ما تبقى من حطام الروح لا. [1]

1- درويش محمود، مديح الظّل العالي، ص 29.

فالمقاطع هنا أغلبها مقاطع طويلة مفتوحة، وحروف المد فيها (الألف)، أما المقاطع الطويلة المفتوحة بحرف المد (الياء) نجد مثلا قوله: واضرب عدوك (بي)، في حين حرف المد الواو: فنجد قوله: حطام الروح (حرف الراء ممدود)

ولعلّ المدود هي السبب الداعي إلى عدم التعقّل، ببثّ الغنائية في فصول الخطاب الشّعري، لأنّها المواضع التي تفيد التطويح والتنعيم وهو ما لا تقوى على أداءه المقاطع اللّغوية القصيرة[1]، وقد أكثر درويش من تلك المدود – الطويلة – المفتوحة خاصة، لأنّها عناصر إنشادية إمتاعية يستفاد منها تمثيل الدلالة الشّعرية باعتبارها مناسبة للغة الإشارة والانفعال البلاغي.

غير أن هذا لا يجعلنا نتجاهل دور المقطع القصير، رغم اعتباره ذا تأثير بنائي وكثافة انفعالية في لغة الشّعر أقلّ من تلك التي تحتفل بها المدود.[2]

ونمثّل للمقطع القصيرة بما يلي:

(الـبحر) الكلمة تتركّب من ثلاث مقاطع قصيرة وهي: ب + ح + ر.

ق + ق + ق

تكمن جمالية اللّغة الشّعرية والمقطع الشّعري لمحمود درويش في توفّره على الشروط الإنشادية المؤاتية التي ينبني عليها القول الشّعري، ومنها الانسجام المقطعي بمعنى المناوبة والتبديل بين المقاطع الطويلة المفتوحة (المدود)، وبين المقاطع القصيرة الزمن حتّى يؤدي انسجام تواليها وتداعيها إلى إنتاج الوظيفة اللسانية المريحة التي تشرح الصدر واللّسان ولا تكد لهما.

فقول درويش:

بـ ـيـ ـروت لا

/ 0 /0 / /0

مُـ ـتْـ ـفَـا عِـ أُـ ن

1- ينظر: عميش العربي، خصائص الإيقاع الشّعري، ص287.

2- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ظـهـري أمـام الـبـحر و الأسـوار لا. [1]

0 / /0/ 0/0 / / 0 / 0/0 / /0 / 0 /

مُـتْـ ـفَـاعِلُن مُتْـ ـفَا عِلُن مُـتْـفَاعِـلُن

نلاحظ بداية أن المقطع ينتمي إلى (البحر الكـامل) والـذي نتعمق في تفاصيله لاحقا.

ما يهمنا الآن هو السبب الخفيف والسبب الثقيل والوتد المجموع باعتبارهم حركات وسكنات تمثّل تتابعا زمنيا له دلالته الشّعرية، ويبدو أن الشّاعر اختار البحر الكامل، علما أن الأوزان متفاوتة الخصائص الإنشادية، بحسب ما تقوم عليه سياقاتها الوزنية من أنظمة تتابع مقاطعها، لأنّه المنهج الذي تتحدد به خفّة الوزن أو ثقله، وفق الاعتبارات اللّسانية ويعتبر (البحر الكامل) بحرا مناسبا للإنشاد، بما يحمله من طاقات إنشادية نابعة من خفّته وكذا تناغم حركاته وسكناته المكونة لتفعيلاته المتكررة، فالتّفعيلة هي النّواة الموسيقية في الشعر، وتفعيلة الكامل (مُـتَـفَـاعِـلُـن) والتي دخلها الإضمار لتصير (مُـتْـفَـاعِـلُـن) تتكون قبل الإضمار من الحركـات والسكنات التـالية: ( ق ق ط ق ط )، وبعد دخول الإضمار عليها تصبح: ( ط ط ق ط )، وهنا يبرز دور المزاحفة في شحن المقطع الشّعري بالطّاقات الإنشادية، فتعطينا إيقاعا منسجما تتفاوت فيه درجات الإنشاد وتتلون، وكلّما كانت هذه المقاطع متناغمة زاد تأثيرها على نفس المتلقّي لأن هناك ميل غريزي نحو ذلك الانسجام والتماثل.

يمكن للمقطع الصوتي أن يتجاوز الكلمة الواحدة عند الوصل حيث ينشأ مقطع صوتي طويل من صامت + حركة قصيرة من آخر كلمة ثم صامت في أول كلمة تالية لها مثل: (بيروت لا) ب + ي + رو + ت + لا

ق + ق + ط + ق + ط

إن الشّعر الأكثر إنشادا هو الذي يقع فيه وفرة مدية بالغة، تبعده عن الرتابة والهدوء، وحتّى أنفاس الشّعراء تقوى انفعالاتها، وتتأوج في المطالع ثم تهوي حتّى يكاد يقارب الشّعر بذلك الخفوت إيقاع النثر وأساوبه، وعليه يسهم التّماثل الصوتي للمقاطع

---

1- درويش محمود، مديح الظّل العالي، ص 29.

الصوتية في تشكيل الإيقاع الشّعري، وعندما يلتحم الشّعر بموسيقى النّغم في إنشاد متذوق كإنشاد محمود درويش تذوب الحركات والسكنات في أصوات النّغم، ويتفجر فن الإنشاد.

فحروف اللّين والمد خاصة أضفت على المقطع بعدا يأخذ بمجامع القلوب ويتجاوب مع نظام التتابع في الكلام والانتقال من حالة إلى حالة، لأن توظيف الحركات الطّوال تناسب مشاعر النّفس المنبسطة ولا سيما في حالات اليأس والحزن، ولعلّ وفرة استعمالها في المقطع تعود إلى خصائصها الطبيعية التي تمتاز بالوضوح السمعي، فتشد الانتباه إلى ما في النّص من معان توجب النّظر، فالمقاطع الطويلة تعبر عن الشحن العميق في قلب الشّاعر والحركات الطوال تناسب حالتي التشكّي والعتاب، وقد تساهم المقاطع الطويلة في إبراز حالة الانشراح النّفسي أحيانا، كلّما كان المقطع مغرقا في الطول كلّما توافق هذا مع الآهات الحسية التي يخرجها الشّاعر في شكل دفقات هوائية شعورية صوتية تتجسد الصيغة اللّغوية للمقطع وتتراص مع المقاطع الصوتية الأخرى.

**3- أثر النّبر والتنغيم في الإنشاد:**

**أ- النّبر:**

يرتبط بظاهرة المقطع ظاهرة أخرى هي النّبر، فنحن نلحظ أن مقاطع الكلمة أو الجملة ليست سواء من حيث توزيع الطاقة المستخدمة في النطق بين أجزاءها وبروزها في السمع وفي الفعل "ظهر" يحظى المقطع الأول "ظ" بالحظ الأكبر من البروز في السمع على حين يحظى المقطع الثاني "هـ" بنسبة من البروز أقلّ نسبيا، أما المقطع الثالث "ر" فهو أقلّ الثلاثة حظّا من الطاقة والبروز في السمع.[1]

يذهب صبري متولّي إلى أنّه لو أخضعنا للدرس الصوتي أصغر وحدة صوتية مستقلّة بالتوازي مع أصغر وحدة صوتية مصاحبة، انقسم علم الأصوات إلى فرعين:

علم الأصوات القطعية وعلم الأصوات الفوقطعية.

«1- علم الأصوات القطعية: هو يبحث فيه عن الأصوات الأساسية (العادية) التي لها رموز مستقلة في الكتابة، وعند الاكتفاء بهذا العلم تظلّ الجملة عرضة للاحتمالات، فقولك

---

1- ينظر: مصلوح سعد عبد العزيز، دراسة السمع والكلام صوتيات اللغة من الإنتـاج إلـى الإدراك، ط1، ، عـالم الكتب، 2000، ص 155.

لصاحبك: (أنت الذي جهرت بكلمة الحق) يحتمل أن تكون خبرا ويحتمل أن تكون استفهاما، ولهذا كان لا بد من العلم الآخر وهو:

2- علم الأصوات الفوقطعية: (أي الفوق قطعية): يبحث فيه عن الأصوات الثانوية التي تزامن الأصوات الأساسية لفائدة دلالية أو إعطاء الكلام قوة تأكيدية ومن ذلك النّبر والتنغيم».[1]

تختلف الآراء حول النّبر مثلما تختلف حول المقطع، لأن مواضع النّبر تختلف من لـغة لأخرى ومن شخص لآخر، ومن بيئة لأخرى، ومن زمن لآخر، فيعتمد النّبر في حالة الدرس الأدبي على النّص المنطوق سواء كان النّاطق هو الشّاعر نفسه صاحب النّص أو المتلقّي دارس النّص، وإذا توفّر النّص المنطوق للشّاعر نفسه، يفضل على نطق الدارس لنفس النّص، لأن صاحب النّص يأتي نطقه لنصه متوافقا مع حالاته الشّعورية والنفسية والدلالية التي يرمي إليها، بينما المتلقّي قد يفرض ذاتا نطقية أخرى تتوافق مع مكوناته هو.[2]

يعرف النّبر لغة: في باب "نبر": «النّبر بالكلام: الهمز. قال: وكلّ شيء رفع شيئا فقد نَبره. والنَبرُ: مصدر نَبر الحرف ينْبِرُهُ نبرا همـزهُ. وفي الحديث قال رجل للنبي صلى ا عليه وسلم يا نبي ا ، فقال: لا تنّبر باسمي أي لا تهمز والمنبور: المهموز والنبرة: الهمزة، والنَبرُ: الخَاَسُ، أي فصيح بليغ، وقال اللّحياني: رجل نبار: فصيح الكلام، وابن الأنباري.

النّبر: عند العرب ارتفاع الصوت، يقال: نَبر الرجل نبرة إذا تكلّم بكلمة فيها علّو وأنشد:

إنّي لأسمع نَـبـرةً من قولها فأكاد أنْ يغشى علي سرورا.

و نَبرةٌ المغنّي: رفع صوته عن خفضٍ، والنبرةُ: وسط النقرةِ وكلّ شيء ارتفع من شيء: نَـبـرةَ لانتباره».[3]

---

1- متولي صبري، دراسات في علم الأصوات، ص 16.

2- ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النّص، ص 55.

3- ابن منظور، لسان العرب، م14، ص 175.

ويعرف النّبر في الاصطلاح: «أنّه ازديادُ وضوح جزء من أجزاء الكلمة في السمع عن بقية ما حوله من أجزائها، وقد يتحقّق النّبر أيضا عندما تتتابع مستويات العلو والانخفاض في الصوت على نحو يتم به إبراز مقطع من المقاطع ذات النّبر الأساسي ويؤدي هذا بدوره إلى إبراز الكلمة التي تشتمل على هذا المقطع فتتأكّد أهميتها عند السامع».[1]

يورد رمضان عبد التواب تعريفين اصطلاحين للنّبر، أولاهما: "هو وضوح نسبي لصوت أو مقطع، إذا قورن ببقية الأصوات والمقاطع في الكلام"، وثانيهما: "معنى هذا أن المقاطع تتفاوت فيما بينها في النّطق قوة وضعفا، فالصوت أو المقطع المنبور ينطق ببذل طاقة أكثر نسبيا، ويتطلّب من أعضاء النّطق مجهودا أشد. لاحظ الفرق مثلا في قوة النطق وضعفه، بين المقطع الأول في (ضرب) والمقطعين الأخيرين (ضَ/ رَ / بَ)، تجد (ضَ) ينطق بارتكاز أكبر من زميله في الكلمة نفسها"[2]، ولا شك أن العلاقة بين المقطع والنّبر علاقة وطيدة، فالنّبر يمكّننا من إبراز مقطع عن مقطع آخر، مع بذل طاقة متفاوتة.

يميل الإنسان في العادة إلى الضغط على مقطع خاص من كلّ كلمة، ليجعله بارزا أوضح في السمع مما عداه من مقاطع الكلمة وهذا الضغط هو الذي يسميه المحدثون من اللّغويين «بالنّبر».

فالنّبر ملمح من اللامح الصوتية التي تكسو المنطوق كلّه، وتكسبه خواص تنبئ عن معناه ومطابقته لبنيته ومقامه، والنّبر يعني نطق مقطع من الكلمة بصورة أجلى وأوضح من بقية المقاطع، وقد يقوى النّبر أو يضعف أحيانا على مقطع من الكلمة وفقا لمقصود المتكلّم من تأكيد للمعنى أو الإتيان بهذا المعنى محايدا، وللنّبر على مستوى الجملة أهمية قد يختلف توزيعه أو تختلف قوته وضعفه، وفقا لأغراض مقامية خاصة، كالتّوكيد لعنصر من الكلام خاص أو لبيان المفارقة أو المخالفة في المعاني المقصودة.[3]

---

1- مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النّص، ص 56.

2- ينظر: رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللّغة ومناهج البحث اللّغوي، ص 103.

3- ينظر: بشر كمال، فن الكلام ، دار غريب 2003، ص 21.

فالنّبر إذن هو:« الضغط على مقطع معين من الكلمة ليصبح أوضح في النّطق من غيره لدى السمع».[1]

يشير كمال أبو ديب على أن آراء الباحثين اختلفت في تحديد طبيعة النّبر ودوره في تشكيل الإيقاع حيث تراوحت آراؤهم بين الإيمان بأن دور النّبر في الإيقاع مطلق والإيمان بأن هذا الدور نسبي، مضيفا أن النّبر فاعلية فيزيولوجية، لكن هذه الفاعلية ليست اعتباطية، أي أنّها لا تصبح مؤسسا حيويا لشخصية الوحدة اللّغوية عن طريق الإلصاق العشوائي.[2]

ويهمنا جدا ما ذكره محمد المبارك عن النّبر، إذ يربطه بالإنشاد مباشرة، فإنشاد الشّعر يزيد من الضغط على المقاطع المنبورة، وبذلك نطيل زمن النّطق بالبيت من الشّعر، فالمرء عادة يستغرق في إنشاده بيتا من البحر الطويل ما يقرب من عشر ثوان في حين أنّه إذا قرأه كما يقرأ النّثر ينقص هذا الزمن إلى ما يقرب من ثلثه أو نصفه.[3]

يتّصل الكلام في النّبر بطول الكلمة اتّصالا وثيقا فهو من العوامل المكتسبة التي تؤثّر في طول الصوت وامتداده، فالصوت المنبور أطول من غير المنبور ومن التعاريف الواردة عن النّبر أيضا أن النبر كمية من الطاقة الفسيولوجية لنظام إنتاج الكلام موزعة على القنوات الرؤيوية والتّصويتية والنّطقية، وهناك من يرى أن النّبر انطباع من طاقة زائدة في النطق للمقطع المنبور ينتج عنه نطق المقطع أعلى وأطول من المقاطع الأخرى في نفس الكلمة، بيد أن هناك تعريفا آخر يذهب إلى أنّه اسم يعطي الجهد العضلي الأقوى الذي يمكن أن يشعر به، متّصلا ببعض المقاطع في مقابل مقاطع أخرى أو أنّه البروز المعطى لمقطع واحد داخل ما يشكّل الوحدة البروزية التي تطابق في معظم اللّغات ما يسمى بالكلمة الجزء المنبور الذي يتطلّب جهدا عضليا زائدا من جميع أعضاء النّطق.[4]

---

1- حامد هلال عبد الغفّار، أصوات اللغة العربية، ص 220.

2- ينظر: أبو ديب كمال، في البنية الإيقاعية للشّعر العربي، ص 220 و294.

3- ينظر: المبارك محمد، استقبال النّص عند العرب، ص 164.

4- ينظر: حسن الشيخ عبد الواحد، التنافر الصوتي والظواهر السياقية، ص 56.

لا يمكن شرح النّبر إلا بمعونة البنية المقطعية في نظام الصرف من جهة وفي الكلام العربي من جهة أخرى، فالفرق بين النّبر في الصرف والنّبر في الكلام هو فرق بين مقررات القاعدة ومطالب السياق، وبهذا يصبح النّبر في الكلام هو الظاهرة الموقعية، أما النّبر في نظام الصرف فهو نبر الكلمة المفردة أو الصيغة المفردة على الأصح، وهو نبر صامت صمت القاعدة نفسها وصمت اللّغة من بعدها.[1]

وعليه ينقسم النّبر إلى: إفرادي: يتعلق بالصيغة الصرفية المفردة أو الكلمة التي تأتي على غرار هذه الصيغة، وإلى نبر الجملة: الذي يرتبط بالأثر السمعي وبه يصبح النّبر هو الظّاهرة الموقعية في الكلام، ويمكن أن نطلق على النّبر الأول (النّبر الإفرادي) وعلى النّبر الثاني (النّبر السياقي) أو نبر الجملة وتماثل النّبر على مستوى الكلمة والجملة أو على المستويين الإفرادي والسياقي الذي يشكّل إيقاعا في النّص الشّعري.[2]

ويتّضح النّبر الإفرادي والسياقي أيضا في بعض الظّواهر الموقعية أو اللّغوية في النّص الشعري وبخاصة في بعض الأصوات التي تحدثها "هاء" السكت والإشباع وألف الندبة وإطلاق القافية وغير ذلك.[3]

يرى كمال أبو ديب أن هناك نبر شعري ونبر لغوي، وقد يتّفق النبر الشعري مع النبر اللغوي، وقد يتجاوزه مع أن النبر اللّغوي أحيانا له الأولوية، حيث يفترض في كلمة ما حصول نبر شعري، إذا كان موقع النبر الشّعري يخالف وقع النبر اللغوي في الكلمة، ومع أن النبر اللغوي قد يؤدي إلى انتقال النبر الشّعري إلى مقطع غير المقطع الذي ينبغي شعريا أن يقع عليه النبر، فإن النتيجة الأهم أن النبر الشّعري والنبر اللغوي يقعان في المكان نفسه في أغلب الحالات ودراسة النبر الشّعري قد تضيء لنا جوانب مهمة من النبر اللغوي.[4]

---

1- ينظر: تمام حسان، اللّغة العربية معناها ومبناها، ص 170.

2- ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النّص، ص 56.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 57.

4- ينظر: أبو ديب كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص 291.

فالنبر الشعري ليس عنصرا آليا (ميكانيكيا) خالصا تفرضه طبيعة التتابعات الصوتية على الشّعر، أي أن النبر لا يرتبط بالتفعيلات ذاتها بدرجة مطلقة، وإنّما له جانبه الحيوي الذي ينبع من التجربة الشّعرية على التفاعل الخلّاق بين عناصر العمل الفنّي التي تنسج بنية القصيدة.[1]

إن النّبر اللغوي عند كمال أبو ديب نبر متداخل؛ أي أنّه مع النبر البنيوي يتفاعل عبر الحدود التي يقيمها النبر المجرد، وفاعليتها ليست فاعلية تنظيمية، وإنّما فاعلية تعبيرية[2] وقواعد النبر الشّعري هي أيضا قواعد للنبر اللغوي، وهذه خصيصة جذرية الأهمية في اللغة العربية، وهي تنبع من أن لكل عنصر صوتي في العربية قيمة في إعطاء الكلمة صيغتها الوزنية، وبالتالي في إعطاء التشكّل الشّعري صيغته الإيقاعية.[3]

تساءل كمال أبو ديب عن العلاقة بين الكم والنبر في إيقاع الشعر العربي، معتبرا أن عروض الشّعر العربي حتّى ضمن نظام الخليل، لا يسند أي أهمية لاختلاف كم المقاطع الطويلة، واختلاف كم حروف اللين الطويلة عن كم الصوامت حين تشكّل نهاية المقاطع الطويلة، ويضيف أن الخليل لو لم يسند أهمية لـ كم المقاطع المفتوحة والمغلقة لما كان وحد قيمتها الوزنية بهذه الطريقة الجلية، ويورد رأيا لشكري عياد الذي يميل إلى اعتبار اللغة العربية لغة كمية للدور الهام الذي تلعبه حروف المد في تغيير المعنى.[4]

ويمكن أن يقال في تفسير هذه الحقيقة أن العربية لغة نبر يرتبط فيها النبر في أحوال كثيرة بحرف المد، حيث توصل كمال أبو ديب من خلال تحليلاته أن النبر هو الفاعلية التي تعطي الكتلة الوزنية طبيعتها الإيقاعية، وتحدد وحداتها المكونة. وهو يستنتج أن الكم بشكل عام كتلة حركية لا تخلق إيقاعا وتحتاج إلى النبر ليعطيها طبيعتها الحيوية،وتركيبها الموسيقي في حقول موسيقية لها خصائصها المنفردة، والنبر عنصر الحيوية في الإيقاع

---

1- ينظر: المرجع السابق، ص 253.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 312.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص 315.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص 327 ، 328.

لا يأتي اعتباطا، ورغم الحرية الكبيرة في تحديد مواقعه جذريا، يرتبط بكم الكتلة الحركية لارتباطه بالتتابع الأفقي لنواها المؤسسة بكلمات أخرى، النبر يقع على كتلة كمية، ويؤدي دوره الموسيقي عن طريق تنظيم هذه الكتلة وتشكيلها في عبارات موسيقية، فالإيقاع إذن هو تفاعل للنبر والكم، على اختلاف في الدرجة بين لغة وأخرى.[1]

يحاول الشعراء (المنشدون) استغلال النبر في خلق تشكّلات إيقاعية معينة إذ يستغّل النبر في تكوين أكثر من نظام إيقاعي واحد، فالنبر هو الفاعلية الأساسية في تحديد شخصية الوحدات الإيقاعية للكتل الوزنية في بيت من الشعر.

يبقى النبر وضوح سمعي يرجع إلى عنصرين يرتبط أحدهما بظاهرة علو الصوت وانخفاضه، ويرتبط العنصر الآخر بتوتّر التماس بين أعضاء النطق في مخرج الصوت الذي يتّصف به موقع معين من مواقع الكلام، وهذا النبر عضوي فسيولوجي.

**ب- التنغيم:**

نجد أن التراث العربي بصفة عامة تراث سمعي، واللّغة العربية باعتبارها من اللّغات القديمة؛ ترتكز على الميراث السمعي، ثم إنّها تعتمد على «التنغيم» الذي يزدهر عادة في اللغات الاشتقاقية.[2]

يشكّل التنغيم (*Intonation*) بعدا آخر من أبعاد المؤثّرات الصوتية النوعية التي تسهم في التشكيل الدلالي للنّص، وفي إبراز جمالياته الإيقاعية، اهتم به ابن جني الذي يقول: "وذلك أنّك تكون في مدح إنسان والثناء عليه، فتقول كان وا رجلا، فتزيد في قوة اللفظ با ، هذه الكلمة، وتتمكّن في تمطيط اللاّم وإطالة الصوت بها، أي رجلا فاضلا أو شجاعا أو كريما أو نحو ذلك"، وهو يعني بوظيفة التنغيم من ناحية وبوظيفة الإشارات الجسمية من ناحية ثانية، لتفجير طاقات المعنى الكامن في الصوت[3].

فالتنغيم أحد الظواهر الصوتية الهامة التي ينبغي دراستها وتفهمها علما أنّه موسيقي الكلام؛ أي تلوين هذا الكلام بنغمات تتمثّل في ارتفاعات وانخفاضات

---

1- ينظر : المرجع نفسه، ص 306.

2- ينظر: بوزياني عبد القادر، الميسر في علم العروض والقوافي، ص 70.

[3]- ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، ص59، 60.

تكسو المنطوق كلّه، فالكلام – مهما كان نوعه أو مستواه – لا يلقى على مستوى واحد بل لابد له من طلاء موسيقي معين ينبئ عن معناه ومبناه وفقا للمقام المعين، والتنغيم خاصة صوتية في الأساس ذات أهمية بالغة في الإتيان بالكلام مطابقا لمقامه وحاله فموسيقى الكلام المادح تختلف عن موسيقى الكلام القادح، ونغمات التعجب، غير نغمات الرضى والارتياح، والتلوين الموسيقي عند الغضب غيره عند السرور والفرح، وقد ذُكر في لسان العرب جرس الكلمة وحسن الصوت في القراءة وغيرها[1]، فالتنغيم في أصله مصطلح موسيقي، أُخرج من مجاله الغنائي إلى المجال اللغوي؛ أي من مصطلح النغم والنغمة في الموسيقى، إلى مصطلح في اللّغة والنغمة من النغم.[2]

يعتبر التنغيم ظاهرة صوتية هامة في التراكيب اللغوية، ولذلك يعد التفاتة واضحة المعالم إلى الجرس الصوتي، الذي يرافق الحركة أثناء تأدية الفعل الكلامي، والتنغيم في أصله صوت منطوق بدرجات متفاوتة، ونبرات متمايزة، وهو تلوين صوتي في درجات تنغيمية مؤثّرة، لأن النغمة تدرك بحسب عدد ذبذبات الوترين الصوتيين في الثانية، ومعرفة عدد الذبذبات يقوم أساسا على شدة توتّر الوترين وتسمى النغمة نغما يقصد بها درجة الصوت أو طبقته.[3]

يذهب رمضان عبد التواب إلى أن التنغيم هو رفع الصوت وخفضه في أثناء الكلام للدلالة على المعاني المختلفة للجملة الواحدة كنطقنا لجملة: «لا يا شيخ» للدلالة على النفي، أو التهكّم، أو الاستفهام، أو غير ذلك، وهو الذي يفرق بين الجمل الاستفهامية والخبرية، في مثل: «شفت أخوك» فإنّك تلاحظ نغمة الصوت في نطقها للاستفهام، تختلف عنها في نطقها للإخبار.[4]

ويفرق بعض الدارسين بين نوعين من اختلاف درجة الصوت هما:

---

1- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م 12، ص590.

2- ينظر: بسناسي سعاد ، التنغيم صوت ودلالة، مجلة القلم ، عدد3، جامعة وهران – السانية- 2006، ص 35.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 36.

4- ينظر: رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ص 106.

النغمة (*Tone*) وهي الأثر الناتج من ازدياد عدد الذبذبات أو انخفاضها على صعيد الكلمة والتنغيم (*Intonation*) وهو اجتماع نغمات ضمن مجموعة من الكلمات على صعيد الجملة، وللتنغيم أثر واضح في مباحث النحو على الرغم من أنّه ظاهرة صوتية، والتنغيم في نظر أحمد عزوز هو ارتفاع الصوت وانخفاضه أثناء الكلام، وهو الآخر يرى أن وظائف نحوية كالإثبات والنفي في الجملة.[1]

يتحدث حسان تمام عن النغمة معتبرا أنّه من قرائن التعليق اللفظية في السياق -التنغيم- وهو الإطار الصوتي الذي تقال به الجملة في السياق ثم يعقد شبها بين هذه الصيغ الصرفية التي للكلمات وبين صيغ أخرى تنغيمية تتّصل بالمعاني النحوية التي للجملة لا للباب المفرد، فالجملة العربية تقع في صيغ وموازين تنغيمية هي هياكل من الأنساق النغمية ذات أشكال محددة، فالهيكل التنغيمي لجملة الإثبات (وهن يختلفن) من حيث التنغيم عن الجملة المؤكّدة، فلكلّ جملة من هذه صيغة تنغيمية خاصة فاؤها وعينها ولامها وزوائدها وملحقاتها نغمات معينة، بعضها مرتفع وبعضها منخفض وبعضها يتّفق مع النبر وبعضها لا يتّفق معه، ويواصل حسان تمام كلامه عن التنغيم في الكلام بأنّه يقوم بوظيفة الترقيم في الكتابة، غير أن التنغيم أوضح من الترقيم في الدلالة على المعنى الوظيفي للجملة.[2]

والتنغيم في الإنشاد الشعري يخضع إلى حد كبير للزمن الذاتي للمنشد وهو طريقة تبين مدى تخفيض الصوت أو إعلائه، أو تسريعه أو تبطئيه في نطق الكلمات.[3]

يذكر أحمد محمد علي الخولي مستويات النغمة بدقّة وتفصيل، إذ يرى أن أول هذه النغمات الصوتية المنخفضة: "وهي ما نختم به الجملة الإخبارية والجملة الاستفهامية التي لا تجاب بنعم أو لا، وهي تصاحب عادة الفاصل الهابط (↓) وهي أدنى النغمات" لأن نطقها يكون منخفضا مستقلا، والمستوى الثاني تمثله النغمة العادية، وهي التي: "نبدأ بها الكلام عادة، والتي يستمر على مستواها الكلام العادي غير الانفعالي، وهي تصاحب

---

1- ينظر: عزوز أحمد ، علم الأصوات اللغوية، ص 119، 120.

2- ينظر: تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 82.

3- ينظر: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص 152.

عادة الفاصل المؤقّت (←——) إذا ظهر في القول، وهي أعلى من النّغمة المنخفضة، وأدنى من النغمة العالية"، وثالث المستويات هو النّغمة العالية، وهي التي "تأتي قبل نهاية الكلام متبوعة بالنّغمة المنخفضة أو نغمة عالية في الجملة"، وهناك النّغمة فوق العالية وهي التي "تأتي مع التعجب أو الأمر أو الانفعال"، لأن مواقف الناطق وأفكاره التي يحملها تتطلّب منه أن يعبر عنها بصوت قوي ونغمة قوية ليؤثّر في المتلقّي وليحقّق لفت الانتباه إليه[1] وعليه فالتنغيم هو نطق تراكيب مختلفة بطرق متنوعة، وبنغمات موسيقية متمايزة فالمتلقّي يصل إلى مفهوم الصوت المنطوق من خلال تنغيم الجملة المنطوقة، إن كانت تعجبا أو استفهاما، أو غير ذلك من الأغراض، وذلك بحسب صعود أو نزول أو استقرار النطق على ما يأتي مثله.

يبدو جليا أن التنغيم جزء من النّظام اللّغوي؛ ولذا كان من الخطأ أن يهمل في أي تحليل يسعى لضبط العلاقة بين ظاهر اللّفظ ومضمون القصد. فبالتّنغيم يمكننا التعبير عن مشاعرنا ومواقفنا في الكلام؛ لما يضيفه من قيم ثانوية تسهم في بيان قيم التراكيب ودلالتها، كالتأكيد أو الشك أو الدهشة أو عدم المبالاة أو الغضب، ولا شك أن التّنغيم الذي يصحب نطق الجملة الخبرية غير التّنغيم الذي يصحب نطق الجملة الاستفهامية. ولايقتصر دور التنغيم على التفريق بين أنماط الجمل، استفهامية كانت أو خبرية أو تعجبية، وإنّما يقوم بدور رئيس في تحديد العناصر المكونة للجملة، فالكلام يتكون من سلسلة من الأصوات المتتابعة التي ينزلق فيها كلّ صوت من سابقه، ومن أحواله وهيئاته أنّه ينطق بأنساق ومنحنيات نغمية مختلفة تراوح بين الصعود والاستواء والهبوط في درجة الصوت.[2]

ويبقى التنغيم في مفهومه العام تلوين صوتي مستحسن جذّاب؛ والمعروف عنه أنّه يفيد في معرفة أنواع المباني التركيبية ودلالاتها من استفهامية وتقريرية وتعجبية أو ما كان قصد الازدراء أو السخرية، وغيرها من الأغراض، ومن ثمة كان للتنغيم

---

1- ينظر: محمد علي الخولي أحمد، الأصوات اللّغوية ، دار الفلاح 1990، ص 334.

2- ينظر السيد عبد الحميد، دراسات في اللسانيات العربية – المشاكلة – التنغيم – رؤى تحليلية، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن عمان ، ص 60، 61.

مستويات ومجالات، فهو: «يخضع لدرجات أربع من صعود الصوت ونزوله، وكل درجة تسمى نبرة بحيث يتميز تنغيم السؤال عن تنغيم الأمر، وعن تنغيم الجملة الخبرية أو التعجب.».[1]

وعليه فالتنغيم تناغم بين مختلف التشكيلات الصوتية، وهو ليس مجرد كميات صوتية تنتقى وترسل وإنّما هو تقنيات أساسها الدربة والبراعة في الإرسال والإلقاء.

والتنغيم صوت ودلالة ومراعاته في العملية التواصلية من الأمور التي ينبغي توظيفها لما له من أهمية في تحديد الدلالات المرجوة من كل تركيب.

ينبغي الإشارة - قبل التطبيق على النّبر والتنغيم – باختصار إلى عناصر أخرى كالتفخيم والترقيق والإدغام، والوقفة والسكتة، باعتبارها عناصر مساهمة في التلوينات الصوتية.

**جـ - تلوينات صوتية أخرى:**

*** التفخيم والترقيق:**

تنفرد اللّغة العربية بخصوصيات بارزة من ّأهمها ظاهرة التفخيم وهي ظاهرة ذات اثر كبير في بعض الأصوات نطقا، وقد يتعدى الأمر في بعضها إلى التأثير في المعنى.

صنّفت الأصوات الصامتة إلى مفخّمة بطبيعتها (ص – ض – ط – ظ) والثانية تتمثّل في أصوات يرتبط تفخيمها أو ترقيقها بالسياق، والفئة الثالثة أصوات مرقّقة بطبيعتها باستثناء (ل – ر).[2]

والتفخيم في اللغة من: « فخّم الشيء يفخم فخامة وهو فخم عبل والأنثى فخمة وفخم الرجل فخامة أي ضخم، ورجل فخم أي عظيم القدرة وفخمه وتفخمه: أجله وعظمه والتفخيم والتعظيم وفخم الكلام عظم».[3]

والترقيق مأخوذ من: «رقّق، الرقيق نقيض الغليظ، والثخين والرقة ضد الغلاظ، رق يرقّ رقّة، فهو رقيق، وأرقه ورقّقه، والأنثى رقيقة ورقاقة، وترقيق الكلام تحسينه».[4]

---

1- بسناسي سعاد، التنغيم صوت ودلالة، ص 37.

2- ينظر: بشر كمال، فن الكلام، ص 20.

3- ابن منظور، لسان العرب، م11، ص 139.

4- المصدر نفسه، م6، ص 204، 206.

يذهب رياض زكي قاسم إلى تعريف التفخيم والترقيق لغة:

«- التفخيم لغة: "مصدر" التفخيم والتغليظ وفي علم مخارج الحروف:

الاستعلاء وتغليظ الصوت، فيمتلئ الفم بصداه، وهو يرادف الاستعلاء، والأحرف المفخّمة هي: خ، ض، ص، غ، ط، ق، ظ، وهذه الأحرف كلها مفخّمة سواء كانت متحركة بالفتح أو بالضم أو بالكسر، أم كانت ساكنة.

- الترقيق لغة: "مصدر" التاطيف، أي ضد التغليظ في الأشياء، وضد التفخيم في الأصوات، وفي علم مخارج الحروف تليين الحروف، وهو يرادف الاستفال.

وحروف الترقيق هي باقي الحروف بعد حذف أحرف التفخيم السبعة (أو أحرف الاستعلاء)، وعددها اثنان وعشرون حرفا ويجمعها قول (ثبت عز من يجود حرفه سل إذا شكا)».[1]

يضيف رياض زكي قاسم بأن هناك حروف تأتي مفخّمة حينا ومرقّقة حينا وهذه الحروف هي: - الألف اللّينة (أو ألف المد): هي مفخّمة إذا جاءت بعد حرف مفخّم نحو الخائفون، طال النّهار، الصامدون، القاعدون..، وإن وقعت هذه الألف مرقّقة ترقّق نحو: سافر، فاز، تاب..

- لام لفظة الجلالة (ا ): هي اللاّم في اسم (ا ) تنطق مفخّمة إذا جاءت بعد كلمة آخرها فتح أو ضم، نحو قول ا تعالى، وهذه قوة ا أما إذا جاءت بعد كلمة آخرها كسر فتنطق مرقّقة نحو في رعاية ا .

- حرف الراء: هي مفخّمة إذا جاءت مفتوحة ـ أو مضمومة نحو:رؤوف رحيم، يرون تفرحون، صبر، شكر، ونحو: ربما، عروبة، أو إذا كانت الرذاء ساكتة وكان سكونها أصليا، وسبقها فتح، نحو مرقد، عرش، أو إذا كانت الراء ساكنة وسكونها أصليا وسبق بضم، نحو بُرح، غُرفة، وانظر..[2]

1- ينظر: رياض زكي قاسم، تقنيات التعبير العربي، ص 120، 121.

2- ينظر: المرجع السابق، ص 121.

هذا باختصار ما ذكره رياض زكي قاسم عن الحروف المفخّمة والمرقّقة وتنتقل إلى ميزة أخرى يحدث عنها ألا وهي الإدغام.

*** الإدغام:**

يعرف الإدغام لغة: «هو من دغم الغيث الأرض يدغمها وأدغمها إذا غشيها وقهرها، والدغم كسر الألف إلى باطنه هشما، والدغمة والدغم من ألوان الخيل، الإدغام إدخال حرف في حرف يقال: أدغمت الحرف وادغمته على افتعلته».[1]

ويعرف أيضا بأنّه "مصدر" إدخال الشّيء في الشّيء، والإدغام في مصطلح الإلقاء هو إدخال حرف بما بعده في النّطق، فيكونان حرفا واحدا، كراهية التقاء الأضداد والأمثال، حيث يكون الإدغام في الحرفين المتماثلين أو المتقاربين أي اللّذين تضع لسانك لهما موضعا واحدا، لا يزول عنه إذا كان الصوت الأول مشكّلا بالسكون والثاني محركا وذلك لتحقيق حد أدنى من الجهد عن طريق تجنّب الحركات النطقية التي يمكن الاستغناء عنها، فينطق الثّاني ويلغى الأول، أي يدغم الأول بالثّاني.

ويضيف رياض زكي مفصلا في أحوال الإدغام في الإلقاء بالآتي:

«- الإدغام في الصوتين الحرفين المتماثلين: أي أن الصوت – الحرف نفسه يتكرر ساكنا في الكلمة الأولى، ومتحركا في الثّانية؛ نحو: قد دب الرعب في قلبه.

- الإدغام في الصوتين الحرفين المتقاربين: أي أن الصوتين - الحرفين يصدران عن مخرج فرعي واحد ويشتركان في صفة واحدة؛ نحو: شربت دلال، لقد تجع النّاس فإن التّاء والدال مخرجها الفرعي طرف اللّسان. وكلاهما من حروف الاستفال، وكذلك من حروف الانفتاح، ويشتركان أيضا في صفة القوة، وأولهما ساكن والثّاني متحرك».[2]

يبقى الإدغام ظاهرة صوتية، وظيفتها التقريب بين الصوتين المتماثلين أو المتجانسين في الصيغة الإفرادية أو التركيبية عند النطق بها، وينقسم الإدغام باعتبار التقارب

---

1- ابن منظور، لسان العرب، م5، ص 271.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 107، 108.

إلى كبير وصغير، فالكبير ما كان الأول من الحرفين فيه متحركا سواء كان مثلين جنسين أم متقاربين، والصغير هو الذي يكون الأول منهما ساكنا.[1]

وقد يتسبب التقاء المتقاربين في احتمال اللبس لو حاولنا في نطقهما عبثا أن نرضي مطالب النّظام لأن جهر الدال الساكنة المتبوعة بتاء متحركة أمر ثقيل التحقّق في النّطق وهنا تظهر مشكلة من مشاكل التطبيق يحلّها السياق بظاهرة الإدغام فتكون الدال والتّاء في النطق كالتاء المشددة تماما (قعدت = قعتّ)، والإدغام واحد من الظواهر السياقية التي تحل مشاكل النظام اللغوي.[2]

و يطول بنا الحديث إذا تعمقنا في التغيرات الصوتية، وهي كثيرة، حاولنا التركيز على أهمها كالنبر والتنغيم لارتباطهما الشديد بالإنشاد.

ولا يفوتنا الإشارة إلى عنصر آخر يساهم ويزيد من رونق الإنشاد الشعري، وهو ظاهرة الوقفة والسكتة.

*** الوقفة والسكتة:**

هناك تغيرات صوتية كثيرة نقصد بها الوقفة والسكتة أو تعـديل الـنّفس وتكييفـه والفواصل بهذا المعنى عنصر من عناصر الطلاء أو التلـوين الـصوتي الـذي يكـسو المنطوق كلّه.

يرى كمال بشر أن الفواصل الصوتية تراعي طبيعة المنطوق –الجمل والعبارات- من حيث نظمه وتركيبه، ومن حيث المعنى الذي يحمله هذا النظم وذلك التركيب.

والوقف لغة: مصدر المنع عن الشيء والكفّ عن القول أو الفعل.[3]

والوقف أيضا: هو الكفّ عن الكلام، وفي الإصطلاح قطع الصوت عـن الكـلام زمنـا للتنفس عادة، لأن القارئ لا يمكنه قراءة ما كتب في نفس واحد لطول المنطوق، وينبغـي اختيار أماكن الوقف بحيث لا يخلّ المعنى، ويرتبط الوقف في الإلقـاء عامـة والإنـشاد خاصة ارتباطا وثيقا بشيئين:

---

1- ينظر: درار مكي، الحروف العربية وتبدلاتها الصوتية في كتاب سبويه، ص 226.

2- ينظر: تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 262، 263.

3- ينظر: رياض زكي قاسم، تقنيات التعبير العربي، ص 117.

1- المعنى المراد توصيله للمستمع.

2- قواعد اللغة، والإثنان متكاملان، ولا يمكن الاعتماد على واحد دون الآخر.

ولا تجوز الوقفة إلاّ بتمام الكلام في معناه ومبناه، ولا تجوز أيـضا بـين المـضاف والمضاف إليه، أو بين النعت والمنعوت، أو بين البدل والمبدل منه، أو الفعل والفاعـل.[1]

تعتبر السكتة في نظر كمال بشر أخفّ من الوقفة، وأدنى منها زمنـا فـي حقيقـة الأمر،و هي تعني مجرد تغيير مسيرة النطق بتغيير نغماته دليلا علـى أن مـا يـسبقها ذو ارتباط شديد بما يلحقها من كلام، والمعتاد أنّها تكون مصحوبة بنغمة صـاعدة دلـيلا على تمام الكلام مثال: ما يحدث بين طرفي الجملة الشرطية (الشرط والجـواب) أو بعـد القول وحكايته، والاستراحة مجرد وسيلة صوتية لمنع الكلام خاصية الاستمرارية، أو قل إنّها فرصة لمجرد أخذ النّفس، أو ما يسميه بعضهم «سرقة النّفس» إنّها تتوقّف على قدرة المتكلّم وخبرته، وعلى فهمه واستعابه لقواعد اللّغة.

وللوقفة والسكتة في نظر كمال بشر دور بارز في التحليل اللّغوية على المستويات كافـة. علامة الوقف (.) علامة السكتة (،).[2]

تحدث رياض زكي قاسم عن مصطلح الوقف في الإلقاء معتبرا إياه قطـع النطـق على الكلمة للحظات، يتنفّس فيها الملقي ثم يستأنف القراءة، وهذا مـا يعـرف بـالوقف النّاقص، أما الوقف أو الصمت الذي يأتي عن تمام المعنى فهو وقف كامل، فللوقف حالتان ترتبطان بطبيعة النّهاية في الحديث من حيث هي نهاية كاملة أو نهاية ناقصة.[3]

تكمن أهمية الوقفات النّاقصة في أنّها تصلح كأدوات للتّعبير من ناحية نغمتهـا الـصوتية أولا، ومن ناحية مقدار المدة التي يقف فيها المتكلّم ليستعيد أنفاسـه، قبـل أن يـستأنف الحديث، أما من ناحية النّغمة الصوتية فهي تتبع المعاني، وأما من ناحيـة مقـدار المـدة التي يقفها الملقي فتلك أيضا تتبع رغبته في استرجاع السمع لما سيأتي من بقية الحديث.

---

1- ينظر: علي نجاة، فن الإلقاء، ص149

2- ينظر: بشر كمال، فن الكلام، ص 23، 24.

3- ينظر: رياض زكي قاسم، تقنيات التعبير عند العرب، ص 118.

إن مراعاة هذا الجانب من التلوين الصوتي بما تقتضيه المعاني يجعل لكل وقفـة نغمـة مغايرة لما قبلها وما بعدها ويعصم المتكلّم من الوقوع في الرتابة.[1]

يسمي سبويه وجوه الوقف على القافية «الإنشاد» في باب عقده تحت عنوان «هـذا بـاب وجوه القوافي في الإنشاد» وقد ذكره سبويه بعد الأحكام الخاصة بـالوقف فـي الكـلام ويلاحظ أنّه لم يسم السكتة في آخر البيت أو «قطع النطق عند آخر الكلمة» وقفا، ولكنّـه سماه إنشادا إيذانا باختلاف الشّعر عن النّثر.[2]

فالقافية عنصر مهم في الشّعر يتوقف عندها الشّاعر المنشد لأنّها محطّات يسترجع فيهـا أنفاسه وينهي بها المعنى المراد إيصاله في البيت الشّعري.

**التطبيق:**

- **التفخيم والترقيق:**

جاءت الحروف المفخّمة السبعة في مقطع درويش باستثناء حرف الغين (غ) ومنها قوله: (أقول / الأرض / ظهري / آخر / حاصر / الطّلقـات)، وهـي (ق، ض، ظ، خ ص، ط) أما الحروف المرقّقة والمجموعة في قولك (ثبت عز من يجود حرفـه سـل إذا شكا)[3]، فمثال ذلك قوله: (البحر / الذمة / الأسوار / هواء / بيروت)، وهي (ر، ذ، و، م ب، هـ، ت، س، ج..)

وقد ذكر رياض زكي قاسم الحروف التي تأتي مفخّمة حينا ومرقّقة حينا[4]، مثل:

1- الألف اللّينة (أو ألف المد): فنجد قول الشّاعر (الطّلقات) وهي مفخّمة هنا لأنّها جاءت بعد حرف مفخّم وهو حرف القاف (ق)، أما في قوله: (حاصر) فهي ألف مرقّقـة لأنّهـا جاءت بعد حرف مرقّق وهو حرف الحاء (ح).

---

1- ينظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

2- ينظر: محمد حماسة عبد اللّطيف، الجملة في الشّعر العربي، دار غريب، ص 131.

3- ينظر: رياض زكي قاسم، تقنيات التعبير العربي، ص 121.

4- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2- حرف الراء: ونجده مفخّما في قوله: (بيروت / آخر / ذراعك / حر) وهذا لأنّه جاء مضموم ومفتوح بيد أنّنا نجده مرقّقا في قوله: (البحر / الأسوار / ظهري) نظـرا لكونـه جاء مكسورا.

- **الإدغام:**

يكاد ينعدم في هذا المقطع ونجده في قول الشّاعر: (أحفظ الذمة) فحـرف الظّـاء والذّال يتقاربان في المخرج ويشتركان في الصفة مما يضطر المنشد إلى إدغامهما أثنـاء الإنشاد، تفاديا للثّقل وبذلك يتحقّق حد أدنى من الجهد فيدغم الأول مع الثّاني، وهنا الإدغام كان بين الصوتين، الحرفين المتقاربين.

- **التطبيق على النّبر والتّنغيم:**

انتقلت الدراسات الصوتية الحديثة من مرحلة الملاحظة المجردة إلى التحليل العلمي عن طريق المخابر الصوتية والآلات الحساسة، الأمر الذي جعل الدراسة الصوتية ترقـى إلى مستوى الدراسة العلمية الموضوعية على الرغم من اخـتلاف الحـالات العـضوية ومن هنا ارتأينا أن نقترب قليلا من هذه الدراسة العلمية من خلال هذه المقاربة الحاسوبية لمقطع من قصيدة محمود درويش.

وينبغي أن نذكر بعض الأمور النّظرية المتعلقة بالدراسة المخبرية باختصار، حتّى تتّضح لنا خطوات هذا العمل.

- **التعرف الآلي على الكلام البشري:**[1]

نظام التعرف على الكلام البشري يتم من خلال ثلاثة مراحل منذ دخول الـصوت إلى الحاسوب ومن ثم معالجته والاستفادة منه هي:

**1- ما قبل المعالجة:**

- إدخال الإشارة الصوتية.
- تقطيع الإشارة الصوتية.

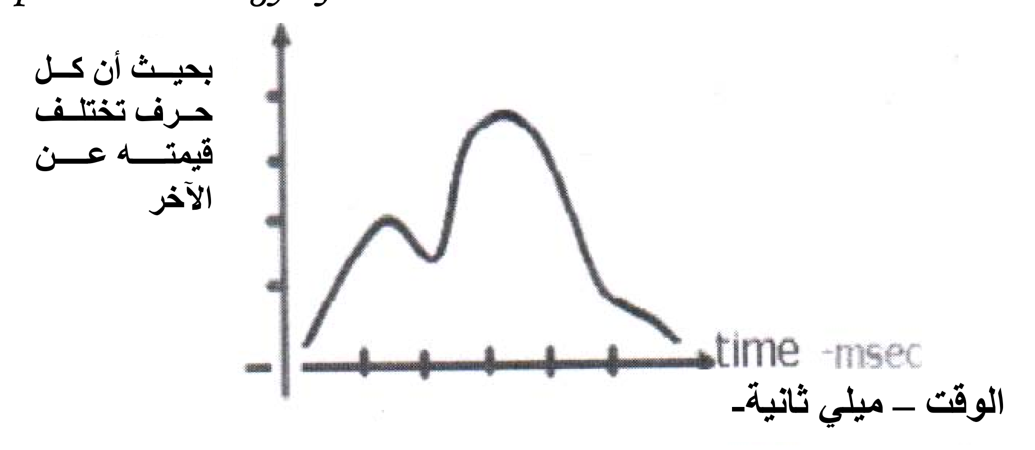
1- صلاح الدين صالح حسين، المدخل إلى علم الأصوات ، دار الإتحاد، القاهرة، 1981، ص 109.

**2- مرحلة المعالجة:**

- عملية التّمييز.
- عملية التّصنيف.

3- **مرحلة الإخراج:** التعرف على الإشارة الصوتية وتحديد البصمة.

- **شدة الرقمية الزمنية:**




- **الخطوات الأساسية التي تندرج تحتها عملية التعرف الآلي:**

1- تجميع البيانات واكتساب §

2- اكتشاف المسموع وغير المسموع §

3- تحديد بداية ونهاية الكلام المفيد

- تحديد الزمن النطقي.
- الأثر الصوتي للبواني
- تقليل نسبة الخطأ الذي يحدث نتيجة تقسيم الصوت
- جمع الملامح الثّابتة
- استخلاص الخصائص.[1]

---

1- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

وهكذا فإن أي صورة تلتقط للتكوين الطّيفي في أي نقطة هي صورة صادقة وكاملة لتكوين الصائت؛ من حيث علاقة التردد بالقوة، ويمكننا أن نحدد على الرسم الطّيفي بمزيد من الدقّة والسهولة ظروف اتّساع هذه الذبذبات؛ أي ظروف النّبر الذي يسود العينة.[1]

وإن بروز ذلك التّباين في الألوان يدل على أن تلك المناطق يسودها صائت قـوي وبالتالي ظهور النّبر والتنغيم – أبرز التلوينات الصوتية-

يتم التماثل الصوتي في التنغيم من خلال التحليل الصوتي للنص الشّعري باستخدام جهاز المصور الطيفي (*Spectrograph*)"أو "جهاز الراسم الطيفي (*Direct Spectrograph*) وهو يعمل بنفس النّظرية التي يعمل بها جهاز المصور الطيفـي ولكنّـه يختلـف عنـه في الطّريقة فهو لا يحلّل الأصوات صوتا صوتا، بل يحلّل العملية الكلامية كلّها في نفـس الوقت إلى موجات ترسم كلّ منها أول العبارة إلى آخرها.

ومن خلال قياس الزمن والذبذبات الصوتية والموجات والطاقة يمكـن معرفـة مواضـع ارتفاع الصوت وانخفاضه التي تحدث إيقاعا نغميا، بل من الجهاز نفسه يمكـن دراسـة التنغيم، حيث يمكن الحصول على شكل عام لاختلاف درجة النّغمات على الخطّ الزمنـي فيبدو التنغيم في شكل خطوط متعرجة، والفواصل الموجودة بين الخطـوط تمثّـل فتـرة الصمت أو السواكن الانحباسية أو حالات الهمس وفيها تنقطع النغمة الحنجرية، ويمكـن معرفة ارتفاع الصوت وانخفاضه من خلال ازدياد الطبقة السوداء حيث يزداد السواد كلّما ازداد ارتفاع الصوت والعكس صحيح».[2]

وعليه فإن التماثل الصوتي النّغمي في النّص الشّعري المنطوق يشكّل الإيقاع الموسـيقي في النّص، وهذا بدوره يضفي بعدا جماليا على النّص.

يرى صلاح يوسف عبد القادر أن جماليات التـشكيل الـصوتي العربـي تعتمـد على عناصر تختلف عن جماليات أي تشكيل صوتي في أية لغة أخرى، ولعلّ أهـم هـذه العناصر هي أصوات المد واللّين؛ وهي الألف والواو والياء، مما دفع بعـض البـاحثين إلى افتراض أن خاصية النّبر لا توجد في العربية إلاّ في هذه الأصوات، لأن ثمة تناسـبا

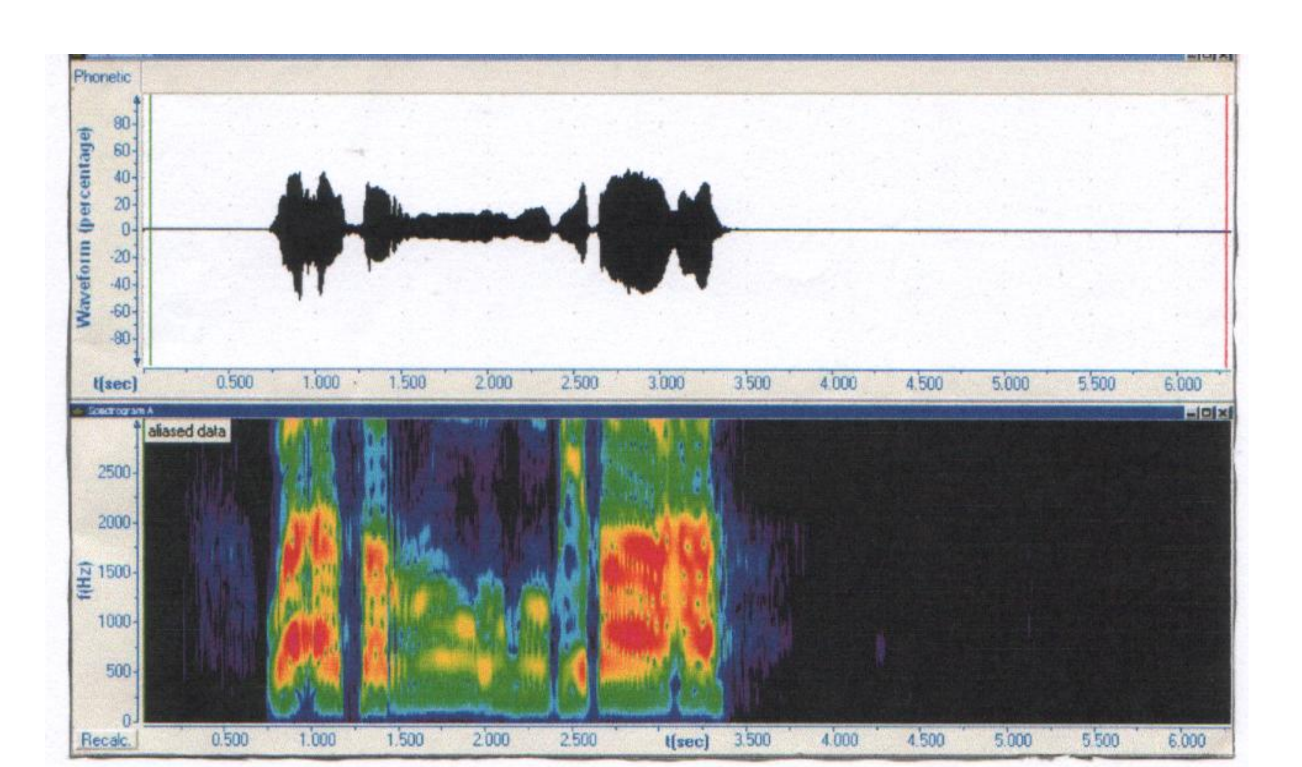
---

1- ينظر: أرنست بولجرام، مدخل إلى التصوير الطيفي للكلام، ص 184.

2- ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النّص، ص 61، 62.

طرديا بين درجة النّبر وطول الصائت إذا أخذنا بتفسير النّبر على أنّه مجهود عضلي صوتي، لكن هذا الافتراض لا يلغي أن الفاعلية الجمالية التي تتحدد بأشياء كثيرة، منها طريقة التنغيم التي تميز كل صوت من هذه الأصوات، والأحاسيس الحركية بالأيدي والرأس، وأحيانا بالأرجل والتي تصاحب النّطق بصوت من هذه الأصوات، وهناك أيضا القيم الموسيقية للحروف التي تسبق هذه المصوتات، بل وهناك المعنى المجمول في أنساق الألفاظ التي تضم هذه المصوتات، وكلّ هذه العناصر تساهم مساهمة فعالة في خلق التأليف اللّحني للشّعر وتآلفه.[1]

**الكتابة الطيفية لمقطع محمود درويش:**




نلمح من خلال الرسم الطيفي لنماذج التّنغيم التي وظّفها محمود درويش في إنشاده لهذا المقطع، والتي تراوحت بين نغمة صاعدة ونغمة هابطة، إضافة إلى الوقفة القصيرة والسكتة أيضا. فالرسم الطّيفي بالنّطاق الواسع يبرز الحزم الصوتية المميزة؛ أي النّماذج

1- ينظر: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشّعري، ص 177، 178.

النّمطية للقوة من خلال الترددات الموجودة خلال مسار نطق ما، والرسم الطيفي الـذي بين أيدينا، يبرز النّغمات أي النموذج اللّحني التنغيمي لإنشاد محمود درويش، إذ يحـدث التنغيم إيقاعا موسيقيا وبخاصة أن التنغيم يعد من أهـم المـؤثّرات الـصوتية النّوعيـة المساهمة في تشكيل الإيقاع من ناحية وفي التأثير الـدلالي للـنّص مـن ناحيـة ثانيـة إن التنغيم جزء من النّظام اللّغوي، وبه يمكن التعبير عن مشاعرنا ومواقفنا فـي الكـلام لما يضفيه من قيم ثانوية تسهم في بيان قيم التّراكيب ودلالتها كالتأكيد أو الشك أو الدهشة أو عدم المبالاة أو الغضب[1]؛ بيد أنّنا في مقطع درويش نجد دلالات التّنغيم فـي أغلبهـا توحي بتأكيد التحدي والغضب.

يعتمد السطر الأول تنويعا مفتوحا للحروف حتّى أن الحـرف المنطـوق الواحـد لا يتكرر مرتين. وكأن الشّاعر يريدنا بالفعل أن نتماهى مـع مـا تـوحي بـه همـساته في انسياب لحني مؤثّر.

يحدد السطر الشّعري بمعناه طبيعة النّغمة، فإذا كان الـسطر مـستقلا فـي معنـاه كان مستقلا في إنشاده حيث نلاحظ في مقطع درويش من خلال هذه المقاربة الحاسـوبية أنّه استهلّ إنشاده بالنّغمة الأفقية، في قوله: (بيروت لا)، ثم يليها بنغمة صاعدة (ظهـري أمام البحر والأسوار لا)، تظهر لنا في الشّكل ممثّلة بتلك الألوان المنسجمة مع بعضها قبل أن تفصلها تلك الفراغات الدالة على الوقفات والسكتات، والنّغمة هنـا تـوحي بالغـضب والانفعال والتحدي، إلاّ أنّها تهبط تدريجيا في الأسطر الموالية:

ولكنّي قد أحفظ الذمة

ولكنّي أقول الآن لا.[2]

وينبغي الإشارة هنا أن التّنغيم لا يقتصر بالصعود أو الهبوط على أواخر الأسـطر فقط بل يقع في الحشو أيضا، ويختلف التّنغيم حينها باختلاف المقاطع.

يبدو أن الشّاعر في حيرة وتشتّت عكسه موقفه من الحصار، تجلّـى فـي تكـراره (ولكنّي) مرتين؛ إذ يتوقّف وقفة متوسطة يسترجع أنفاسه فيها، والممثّلة في الشّكل بـذلك

---

1- ينظر: السيد عبد الحميد، دراسات في اللّسانيات العربية، ص 60.

2- درويش محمود، مديح الظل العالي، ص 29.

الفراغ الأول. فآهات الشّاعر الحبيسة تخرج في هواء زفيري طويـل يقتـضي الوقـف بعدها[1]، حتّى يلتقط الشّاعر أنفاسه ويواصل أداءه الشّعري، ولذلك تتوافق وحالات معينـة يجسد الـشّاعر عبرهـا الفـرح العميـق أو الحـزن الطويـل، أو الأمـل الموصـول إلى ما لا نهاية، أو الحزن الممتد إلى ما لا نهاية.

ويتبين لنا في نفس الشّكل دائما؛ أن هناك فراغ آخر، يوحي بالوقف المتوسط عنـد إنشاد الشّاعر السطرين الأولين ثم يتوقّف هنيهة ويواصل بعدها إنشاده، متجها نحو النّغمة نفسها في قوله:

هي آخر الطّلقات لا

هي ما تبقّى من هواء الأرض لا

هي ما تبقّى من حطام الروح لا.[2]

يواصل الشّاعر إنشاده، رغم الوقف الذي تعرض له، إذ تبدو النّغمات الهابطة عند انتقاله من سطر إلى سطر، فنلاحظ بعض الفراغات الصغيرة جدا فـي الـشّكل، والتـي تـدلّ على الوقفات القصيرة.

فالوقف القصير يتّصل فيه الصوت بعد نهاية كلمة وبداية أخرى، تليهـا بنغمـة تـوحي بالوقف، وقد يكون ذلك في الحشو – كما ذكرنا سابقا-، وأكثر ما يكـون بـين سـطرين على أنّه ينبغي أن لا نصل بين الشّطرين لاتّصال المعنى بـين الـسطر الأول والـسطر الثّاني، لأن الإنشاد في رأي صلاح يوسف عبد القادر يتعلّق بالإيقـاع ولـيس بـالمعنى[3] والوقف المتوسط يكون غالبا عند صيغة الأمر أو التنبيه أو السؤال، أو تفـصيل المعنـى الواحد، وأما الوقف الطويل فيكون عند النغمة الهابطة بعد انتهـاء المقطـع ذي الفكـرة الواحدة، أو بعد صيغة النّداء للبعيد، أو بعد صيغة السؤال في نهاية الفكرة الواحدة.[4]

---

1- ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النّص، ص 53.

2- درويش محمود، مديح الظل العالي، ص 29.

3- ينظر: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشّعري، ص 179.

4- ينظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

وعليه؛ وبقراءة أولى لمقطع القصيدة نجده يتراوح بين مستويات التنغـيم الثلاثـة فهو يهدأ ويعلو ويهبط، حيث لاحظنا في السطر الأول أنّه بدأ بنغمة هادئة فرضتها الرغبة الجامحة لرفض الحصار، ومحمود درويش يصرح ببساطة المناضل وحسمه، حين سـئل عن الدور الذي يطمح أن يؤديه في الشّعر وبواسطة الشّعر، قال: «أنّني أنقل قضية شعبي بكل أبعادها إلى الصفحات التي تستحقّها في ديوان الشّعر الإنساني، فهذه القـضية حلقـة صراع الإنسان المسحوق ليأخذ دوره الذي يستحق في الحياة وفي نشاط البشرية..».[1]

فهو يربط ثورته الشّعرية بثورة شعبه وأن يتوجه الشّاعر الثّوري إلى الجماهير كي يدخل الوعي الثّوري والجمالي إلى أذهانهم، لهذا يؤكّد رفضه للحصار بتكـراره (لا) فـالأولى يتوقّف عندها وقفة قصيرة حيث يشبع مد الألف فيها إشباعا ظاهرا، يوحي بطول الرفض واستمراره، وفي السطر الثّاني يتوقف المنشد عند (ولكنّي قـد أحفـظ الذمـة)، ويظهـر في الشّكل كل من اللّونين الأزرق والأخضر اللّـذان يرمـزان إلـى بـروز الـصوائت والحركات وخاصة المدود في قوله: (ولكنّي قد أقول الآن لا) حيث تنوعـت بـين اليـاء والواو والألف وتوحي جميع هذه التنغيمات بالحزن الذي يكتنف المنشد حيث تذوب ذاتـه في خضم الثّورة إلاّ أن مسحة الحزن فيه لا تخفي إصـراره وتحديـه علـى المواصـلة ويتوقّف توقّفا متوسطا•، ليمضي المنشد هادئا مع الأسطر التي يقول فيها:

هي آخر الطّلقات لا

هي ما تبقّى من هواء الأرض لا

هي ما تبقّى من حطام الأرض لا.[2]

إنّه يردد ضمير الغائب المفرد المؤنّث (هي) في بداية كل سطر ليضفي إيقاعـا متميـزا حيث أعطى هذا التّرديد دفعا لتسريع التّشكيل الصوتي، وكأنّه فـي لحظـات الإنكـسار هذه يوضح لنا مع نهاية كل سطر بـ (لا) أنّه ما يزال صامدا ومتحديا، وبثقة تامة يكرر أداة النّفي (لا) دائما.

---

1- درويش محمود، حياتي.. قضيتي.. شعري، مجلة الطريق، العدد 11/10، 1967، ص 15.

• ملاحظة: التنغيم متغير في حين أن الوقفة قارة، وعلامات التنغيم هي في نفس الوقت علامات تدلّ دائما على الوقفة.

2- درويش محمود، مديح الظل العالي، ص 29.

لاحظ بعض الدارسين أن التّكرار عند درويش - فضلا عن كونه أداة إيقاعية متميـزة- يحقّق خاصية الانخراط في الحلمي والاستنباطي وتكثيف الصورة في بؤرة دلالية واحـدة يتوالد من خلالها كثير من الصور في لقطات مضاعفة ملحة على إيحاء مقصود، مفجـرة لما في دائرة إيحائية واسعة.[1]

يمتلك الشّاعر الدواعي الموضوعية إلى توظيف نظام التّكرار بناءا على الموافقات التالية:

1- إحساس الشّاعر بتأزم الخارج الواقعي، وبحثه عن صياغة المعادل اللّغوي لذلك.

2- توفير المرتكزات البنائية لحصول القيمة الإنشادية للقصيدة.

3- إيصال المحطّات التّعبيرية عن طريق إيجاد مرتكزات لازمة لتأسـيس البـدايات اللغوية في الجمل الشعرية.[2]

وتأتي الأسطر الموالية لتعلو فيها النّغمة بعد ذلك الهدوء المخيم على الشّاعر لتـصبح النّغمة الصاعدة سيدة الموقف انطلاقا من قوله:

(أشلاؤنا.. أسماؤنا.. لا لا مفر)

ويلاحظ في الشّكل ذلك التّباين في الألوان مما يدلّ على أن تلك المناطق يسودها صـائت قوي، وبالتالي ظهور النّبر والتنغيم، فالشاعر هنا وبضمير الجمع يخرج مـن النرجـسية ليظهر لنا أنّه متّحد بشعبه ومتآزر معه، ليكون جمع التكسير (أشلاء، أسـماء) المقـرون بالنون الممدودة منبرا يبوح الشّاعر فيه عن ثورته المشحونة بالغضب، وككلّ مرة يؤكّـد لنا رفضه القاطع بأداة النفي (لا)، وقد جاءت (أشلاؤنا / أسـماؤنا) علـى إيقـاع واحـد لا يفصل بينهما فاصل ليزيد من جما الإيقاع وانسجامه.

ويعود سبب هذا العلو والصعود للنّغمة إلى ما يطمح الشّاعر في إيصاله إلـى شـعبه إنّه يخاطبهم ويأمرهم بعدم الخضوع والاستسلام للحـصار، لأنّـه لا مفـر ولا مهـرب

---

1- ينظر: عميش العربي، القيم الجمالية في شعر محمود درويش، ص 287.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 286.

إلاّ التحدي والمواجهة، بيد أن الأمر هنا فنّي جسده في الأفعال التالية: (حاصر / اضرب /التقطها) أي أنّه ليس أمر حقيقي.

ويرجع الشّاعر مرة أخرى إلى النّرجسية من خلال ضمير المتكلّم حينما يقول: (التقطني/ واضرب عدوك بي)، وصعود النّغمة هنا يناسب المعنى الـذي يجـنح المنـشد إيـصاله إلى المتلقّي السامع.

ويختم الشّاعر مقطعه بهبوط مفاجئ للنّغمة وبتكراره للفظة (حر) ثـلاث مـرات وبكلّ ثقة يفتح الأبواب والنوافذ لإشراقة جديدة تثير ظلام الحـصار والـسجن الطويـل فهو يرى الحرية شيء لا بد أن يتحقّق يوما، حتّى كأنّه يؤكّده من خلال تكراره: (فأنـت الآن حر، حر وحر)، لاسيما أن حرف الراء حرف تكراري ترديدي زاد من حدة الإنشاد وبروزه على الصورة الطيفية الممثلة في الشّكل، فالراء حرف مجهور ومـسموع سـاهم في ازدياد مساحة الألوان.

هكذا وبعدما تراوحت النّغمة بين الهدوء والصعود، ثم الهدوء لتأخذ نهايتها الهابطة مع نهاية المقطع ومع كلمة (حر) التي جاءت مضمومة في الأولى ومنونـة فـي الثّانيـة ثم مضمونة في الثّالثة؛ حيث تبرز غنّة التنوين التي يرتكز عليها المنشد في الراء الثّانيـة مما يزيد الإنشاد طراوة وحلاوة.

ونلاحظ أن المقطع الشّعري الذي بين أيدينا تم نطقه بصورة واضحة وقد قدرت شدته ب 2000 هرتز في زمن قدر بـ 2.500م/ ثا إلى غايـة 3.500م/ ثـا، وهـذا يعنـي أن المنشد أعطى الإنشاد حقّه من خـلال بـروز الألـوان خاصـة الأزرق والأخـضر وهي دالّة على تنوع الصوائت والحركات، وبالتّالي ظهور التلاوينات الـصوتية الممثّلـة في النّبر والتنغيم.

ومنه فإن التماثل الصوتي للأصوات المجهورة والمهموسة، والانفجارية والاحتكاكيـة للمقاطع الصوتية القصيرة والمتوسطة والطويلة، والنّبر والتنغيم، وغيرها أضفت إيقاعـا متميزا ذا أبعاد دلالية وجمالية متباينة في مقطع محمود درويش.

وتبقى اللّغة العربية بأصواتها، وتلاويناتها المختلفة، تمنح للشّاعر المنشد فرصا متعددة للتغيير في طبقات الصوت، والتّأثير في المتلقّي الـسامع لأن الأذن تـضيق بالـصوت

الرتيب، والصوت الرتيب يعمل الأذن على نحو واحد، فيضني الأعصاب السمعية، فعـل قطرة الماء في الصخرة إذا وقعت منها دائما على نقطة واحدة، وكذلك التنوع في الـشدة والنغمة، فإنّه يريح الأذن حتى في عملها.[1]

فبحروف اللّغة العربية الثمانية والعشرين يمكننا إبداع آلاف الكلمـات، وباشـتقاق تلـك الكلمات نستطيع تأليف الكثير من الجمـل، وبالتـالي الكثيـر مـن الإبـداعات الأدبيـة وبالتّلاوينات الصوتية – نبرا وتنغيما، تفخيما وترقيقا، وقفة وسكتة – يتأتّى لنـا التنويـع في طرق الإنشاد، وبالتالي جذب السامع إلينا.

بيد أن الصوت – بتلويناته المختلفة – وكوحدة صغيرة لا يكفي لإبراز طاقـات الإنـشاد وإمكاناته التأثيرية، بل هناك عناصر أخرى لا بد من الوقوف عندها.

1- ينظر: جان ماري غويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ص 69.

## الفصل الثالث: "الإمكانات الإنشادية"

**1- أثر الكلمة والجملة في الإنشاد:**

أ - أثر الكلمة في الإنشاد

* الوزن الصرفي والوزن العروضي للكلمة

* اللّفظ والمعنى

* الخفّة والثّقل في الكلمة

ب - أثر الجملة في الإنشاد

* الجانب النّحوي للجملة

* الجانب البلاغي والدلالي للجملة

**2- أهمية الوزن في الإنشاد:**

أ - مفهوم الوزن وعلاقته بالعاطفة

ب - الوزن في الشّعر العمودي وشعر التفعيلة

جـ - أهمية الوزن في الإنشاد

**3- الإنشاد بين المنشد والسامع:**

أ - شروط المنشد

* عيوب الكلام

* إمكانات المنشد

ب – شروط السامع

*الفرق بين السمع والسماع والاستماع

* أهمية السماع في التّواصل

* محمود درويش الشّاعر المنشد

**1 - أثر الكلمة والجملة في الإنشاد:**

**أ- أثر الكلمة في الإنشاد**

تشكّل الكلمة الركن الثّاني مباشرة بعد الصوت في بناء النّص الشّعري وفي الوحدة الصغرى للنّص؛ حيث تحتلّ المؤثّرات الصوتية النّوعية الركن الأول؛ لأنّها أصغر وحدة في النّص، يليها مباشرة دور الكلمة في السياق، على أنّـه لا يمكـن فهـم أيـة كلمـة على نحو تام بمعزل عن الكلمات الأخرى ذات الصلة بها، والتي تحدد معناها.

وتعرف الكلمة بأنّها اللّفظ المفرد الدال على معنى، وتطلق الكلمة إطلاقا لغويا مرادا بهـا "الكلام" نحو (لا إله إلاّ ا ) كلمة التّوحيد.

وبالاستقراء وتتبع مفردات اللّغة وجد أن أنواع الكلمة ثلاثة: اسم وفعل وحرف.

ومن هذه الأنواع الثلاثة يتركّب الكلام والكلم ونحوهما.[1]

تبدأ حماسة فورة الشّعر التركيبية انطلاقا من أصوات الحروف، فالمقاطع، فأوزان الأبنية الصرفية، والذي يتأمل خصائص المفردات اللّغوية البانية للغة الشّعر يجدها متّسقة عبر أوزان صرفية مخصوصة هي التي نعتبرها المدخل الحاسم في توجيه آليات الفهـم إلى خصوصية الأجواء القرائية.[2]

*** الوزن الصرفي والوزن العروضي للكلمة:**

يعرف علي بهاء الدين بوخدود «الصرف لغة: معناه التغيـر، ومنـه تـصريف الرياح، أي تغييرها، والصرف اصطلاحا: هو تغيير في بنية الكلمـة لغـرض معنـوي أو لفظي، ويراد ببنية الكلمة هيئتها أو صورتها الملحوظة من حيث حركتهـا وسـكونها وعدد حروفها، وترتيب هذه الحروف.

فالتغير الذي يطرأ على بنية الكلمة لغرض معنوي، هو كتغيير المفرد إلى التثنية والجمع وتغيير المصدر إلى الفعل والوصف المشتق منه كاسم الفاعل واسم المفعـول، وكتغييـر الاسم بتصغيره أو النّسب إليه، أما التّغيير في بنية الكلمة لغرض لفظي، فيكـون بزيـادة حرف أو أكثر عليها، أو بحذف حرف أو أكثر منها أو بإبدال حرف مـن حـرف آخـر

---

1 - ينظر: السيد أحمد الهاشمي، القواعد الأساسية للّغة العربية حسب منهج متن الألفيـة لابـن مالـك، دار الرجـاء ص16.

2 - ينظر: عمّيش العربي، خصائص الإيقاع الشّعري، ص 73، 75.

أو بقلب حرف علّة إلى حرف علّة، أو بنقل حرف أصلي إلى مكانه في الكلمة إلى مكـان آخر منها، أو بإدغام حرف في حرف آخر».[1]

ينظر الصرفيون إلى وزن الكلمة من جانبين الأول باعتبـار أصـواتها، والثّـاني باعتبار إيقاعها[2]، حيث تستوي جميع اللّغات في اعتماد علم الصرف على الجانب الصوتي وليس هناك من اختلاف بينهما سوى نوع اسـتغلال الحقـائق الـصوتية فـي المجـال الصرفي.[3]

ويؤكّد أحمد عزوز أن علم الأصوات يرتبط يرتبط بالميدان الصرفي، ويتأكّد هذا الارتباط في مسائل كثيرة، كشف عنها علماء اللّغة العرب القدامى فبينوا التغيـرات التـي تطـرأ على أبنية الكلمات وعرفوا نسيجها وأسس توالي المقاطع فيها.[4]

يستعمل الوزن في الدراسات اللّغوية العربية بكثرة، واستعماله خاص أساسا بميدان الصرف والعروض، ولكن الوزن الصرفي غير الوزن العروضـي، فـالوزن الـصرفي الذي مقياسه (مستفعل ) يحتوي على كلمات مثـل: مستحـسن، مـستكبر ، مـستنبط . ويقتضي وجود السابقة (مستَ) كما أنّه يقتضي إسكان فاء الجذر ووجود الكسرة بعد عينه ولا ينطبق على كلمات مثل: محبوبة، جذّابة، صفصافة، مستوصف. ولا يقتضي وجـود أي حرف معين ولا يلزم الحروف بأن تتبع بأي نوع من الحركات كما أن هـذا الـوزن مطبق على كلمات مثل: هل غادر الش، يا دارمية، ودع هريـ..[5]

يضيف مصطفى حركات أن الوزن هو عماد الصرف له مقابـل فـي العـروض والتقنيات التي لم يكتف الخليل بها بل إنّه طبق تقنيات الدوائر العروضية علـى المعجـم فرتّب جذور المفردات حسب تبديل دوراني ذاكرا منها المستعمل والمهمل مثلما فعل ذلك بالنسبة للتفاعيل والبحور ودوائرها[6]

---

1 - بوخدود علي بهاء الدين، المدخل الصّرفي تطبيق وتدريب في الـصّرف العربـي، ط2، المؤسـسة الجامعيـة للدراسات والنشر والتوزيع، 1994، ص 07.

2 - ينظر: مكّي درار، الحروف العربيّة وتبدلاتها الصّوتيّة في كتاب سيبويه، ص 409.

3 - ينظر: عزّوز أحمد، علم الأصوات اللّغوية، ص 79.

4 - ينظر: المرجع نفسه، ص 75.

5 - ينظر: حركات مصطفى، نظرية الوزن، دار الآفاق، ص 45.

6 - ينظر: المرجع نفسه، ص 24.

يتساءل حسان تمام عن كيفية تآلف النّظام الصرفي؟ ثم يوضح أن النّظام الصرفي في اللّغة العربية الفصحى ينبني على ثلاثة دعائم ويذكرها:

«1- مجموعة المعاني الصرفية التي يرجع بعضها إلى تقـسيم الكلـم ويعـود بعـضها إلى تصريف الصيغ.

2- طائفة من المباني بعضها صيغ مجردة وبعضها لواصق وبعضها زوائـد وبعـضها مبادئ أدوات، وقلنا إنّه قد يدلّ على المبنى دلالة عدمية بالحذف أو الاستتار حيث تغنـي القرينة في الحالتين عن الذّكر.

3- طائفة من العلاقات العضوية الإيجابية وهي وجوه الارتباط بين المباني وطائفة أخرى من القيم الخلافية أو المقابلات وهي وجوه الاختلاف بين هذه المباني».[1]

إن الصيغة هي شكل الكلمة المفردة وهيئتها ووزنهـا، والكلمـة العربيـة تـشتمل على ثلاثة عناصر كلّ واحد منها موضوع بحث خاص ودراسة مطولة، وهذه العناصـر هي:

أ - العادة الأصلية التي ترجع إليها الكلمة، أو الحروف الأصلية التي تتكون منها وهي أصل اشتقاقها ومادة بنائها.

بـ - ومن الهيئة التي ركّبت فيها حروف الكلمة الأصلية الزائدة والبناء التي جمعت فيه.

جـ - ومن معنى الكلمة المتحصل من مادتها الأصلية وهيئة تركيبها واستعمالها العملي خلال الهيئات والعصور التي عاشتها، والصيغة الإفرادية باعتبارها كلمة، تنقسم من حيث دلالتهـا إلى اسم وفعل، وما ليس منهما.. ومن حيث تركيبتها الأصواتية، تنقسم إلـى ثلاثيـة وغيـر ثلاثية، ومن حيث أنواع عناصرها إلى صحيحة ومعتلّة، ومن حيث وظيفتهـا إلـى متعديـة ولازمة.[2] «فالكلمات نفسها تجري على صيغ محدودة بالأوزان المرسومة كأنّها قوالب البنـاء المعدة بكلّ تركيب، وأفعال اللّغة مقسومة إلى أوزان مميزة في الماضي والمضارع والأمـر وفي الأسماء والصفات التي تشقّ منها وعلى حسب تلك الأوزان، ولا نظير لهـذا التركيـب الموسيقي في لغة من اللّغات الهندية الجرمانية، ولا في كثير من اللّغات السامية، فالذي يميز

1 - حسان تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، ص82.

2 - ينظر: درار مكّي، الحروف العربية وتبدلاتها الصوتية في كتاب سيبويه، ص 407.

اسم الفاعل وزن متّفق عليه من الأفعال الثلاثية والأفعال الرباعية، ولكنّه في اللّغة الأوربيـة يأتي بإضافة حروف لا يعرف بها وزن مقرر قبل الإضافة ولا بعدها».[1]

يشير صابر عبد الدايم إلى كون الكلمات ذات صيغ محدودة بالأوزان ممثلا إياه بالقوالـب المعدة بكل تركيب، مضيفا أن هناك ثلاثة أزمان مثّلها في الماضي والمضارع والأمر.

* **اللفظ والمعنى:**

يؤدي بنا تتبع أحوال الألفاظ بحسب دلالتها على المعاني أنّها خمس أحوال يذكرها حسين الصديق وهي: أن يتّفق اللّفظ والمعنى معا، أو تتّفق الألفـاظ وتختلـف المعـاني أو تختلف الألفاظ وتتفق المعاني، أو تتركّب اللفظة فيتّفق بعض حروفها وبعض المعنـى وتختلف في الباقي، ولكن السبب الذي من أجله احتيج إلى وضع الكلام يقتضي كل منهـا وهو أن تختلف الألفاظ بحسب اختلاف المعاني.[2]

ولا نغفل عما ذكره سبويه في مؤلّفه "الكتاب" عن العلاقة بين الـصوت والدلالـة حيث رأى أن كل المصادر التي على وزن فعلان تدلّ أصـواتها علـى معناهـا فـضلا عن اختلاف هذه الأصوات من موضع لآخر، لذلك يـذهب إلـى أنّـه مـن المـصادر التي جاءت على مثال واحد حيث تضاربت المعاني قولك: النّزوات والنّقرات والقفـزات وإنّما هذه الأشياء في زعزعة البدن واهتزازه في ارتفاع، ومثله العسلان والرتكان، ومثل هذا الغليان لأنّه زعزعة وتحرك، ومثله الغثيان، لأنّه تجيش نفسه وتثور، ومثله الخطران واللّمعان، لأن هذا اضطراب وتحرك ومثل هذا اللّهبان والوهجان لأنّه تحرك الحر وتثوره فإنّما هو بمنزلة الغليان».[3]

اهتم العرب منذ القدم باللّفظ ومعناه، حيث كانوا يجعلون كثيرا أصوات الحـروف على سمت الأحداث المعبر عنها كقولهم : "خضم وقضم"، "فالخضم" لأكل الشّيء الرطب و"القضم" لأكل الشيء الصلب اليابس، فاختاروا الخاء من أجل رخاوتها للرطب والقـاف من أجل صلابتها لليابس ومن ذلك النضح للماء الخفيف والنضخ للماء الأقـوى، إضـافة

1 - عبد الدايم صابر ، موسيقى الشّعر العربي، ص35.

2 - ينظر: الصديق حسين، فلسفة الجمال ومسائل الفن، ص 222.

3 - ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النّص، ص 22.

إلى اشتقاقهم اللّفظ من نفس الصوت القائم بمعناه على جهة الحكايـة وتـصوير الأشـياء بأصواتها.[1]

ويضيف صابر عبد الدايم في دلائل موسيقية الكلمة العربية أولا أن العرب تقارب حروف الألفاظ متى تقاربت معانيها كقوله تعالى: **﴿ألم ترى أنا أرسلنا الشياطين على الكـافرين تؤزهم أزا﴾** • أي تزعجهم وتقلقهم فهذا في معنى «تهزهم هزا» والهمـزة أخـذت الهـاء فكأنّهم خصوا هذا المعنى بالهمزة لأنّها أقوى من الهاء كمـا أن المعنـى نفـسه أعظـم في النفوس من الهز، وثانيا أن العرب يصورون اللّفظ على هيئة المعنى، وهـذا مـذهب كما يقول الرافعي قد نبه عليه الخليل وسيبويه وابن جنّي، قال الخليل: " كـأنّهم توهمـوا في صوت الجندب استطالة فقالوا في العبارة عنه صر، وتوهموا في صوت البازي تقطيعا فقالوا: صرصر"[2]، فللكلمة إيقاعا مؤثّرا في موقعها من الـنّص وفـي دلالتهـا اللّغويـة والإيحائية، وذلك ما يسمونه بالجَرس اللّفظي، وله صـلة أكيـدة بالموسـيقى الداخليـة في القصيدة، وهذه الظّاهرة من الخصائص التي تميز اللّغـة العربيـة، يقـول العقّـاد: "ومن العلامات الموسيقية المركّبة في بنية الكلمة أنّنا نميز بين الحركـة وحـرف العلّـة على خلاف اللّغات غير السامية، فعندنا الواو والضمة وعندنا اليـاء والكـسرة، وعنـدنا الألف والفتحة، وعندنا السكون وما يشبه من التنوين، وأدلّ على ذلـك علـى الموسـيقى الطبيعية بناء المشتقات على الأوزان، واختلاف معنى الكلمة باختلاف الصيغة التي تبنـى عليها".[3]

يوصينا الجرجاني قائلا: «إن أردت الحقّ لا تطلب اللّفظ بحـال، وإنّمـا تطلـب المعنى، وإذا ظفرت بالمعنى فاللّفظ معك وإزاء ناظرك، وإنّما كان يتـصور أن يـصعب مرام اللفظ من أجل المعنى أن لو كنت إذا طلبت المعنى فحصلته احتجت إلى أن تطلـب اللّفظ على حـدَة وذلك محال».[4]

---

1 - ينظر: عبد الدايم صابر ، موسيقى الشّعر العربي، ص 36.

• - مريم: 83.

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص 35.

3 - ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4 - الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز ، ص 107.

يعتبر الجرجاني المعنى أفضل من اللّفظ ومنه علينا إيحاء المعنى قبـل الظفـور بـاللّفظ لأنّه من اليسير أن نحصل على اللّفظ انطلاقا من معناه في حين يصعب علينا عكس ذلك.

تحدث أحمد الهاشمي أيضا عن فصاحة الألفاظ التي يراها ثلاثـة أوجـه أولهـا: وهي مجانبة الغريب الوحشي حتّى لا يمجه سمع ولا ينفر منه طبع، وثانيهمـا: الابتعـاد عن اللّفظ المبتذل، والبعد عن الكلام المسترذل حتّى لا يستسقطه خاصي ولا ينبو عنه فهم عامي، كما قال الجاحظ في كتابه "البيان": أما أنا فلم أر قوما أمثل طريقة فـي البلاغـة من الكتّاب، وذلك أنّهم قد التمسوا من الألفاظ ما لم يكن متوعدا وحشيا ولا ساقطا عاميـا وثالثا: أن يكون بين الألفاظ ومعانيها مناسبة ومطابقة، أمـا عليهـا، ولا تـنقص عنهـا أما المناسبة: فهي أن يكون المعنى يليق ببعض الألفاظ – إما لعرف مستعمل، أو لاتّفـاق مستحسن- حتّى إذا ذكرت تلك المعاني بغير تلك الألفاظ كانت نافرة عنهـا، وإن كانـت أفصح وأوضح لاعتياد ما سواها.[1]

ويبقى باب اللّفظ والمعنى مفتوحا لا يسعنا المجال هنا لولوجه والتوغّل في أغواره أكثر.

*** الخفّة والثّقل في الكلمة المفردة:**

إن الخفّة ظاهرة صوتية يقابلها الثقل وهدفها التقليل من الجهد العـضلي المبـذول أثناء عملية الأداء، وارتأينا أن نبدأ بطرح هذا السؤال عن الكلمة، لمـا صـارت أخـفّ عند السماع من كلمة أخرى؟

نعلم «أن الكلمة مركّبة من الحروف وعددها ثمانية وعـشرون وتركيـب الكـلام منها يكون ثنائيا وثلاثيا ورباعيا، فالكلام يشبه بالعقد، فللعقد المنظوم فـي الـنّفس ثلاثـة مواضع: أحدها مفردات تلك الخرز واختيار أجناسها وجواهرها، والثاني موقـع الـنّظم الذي يجعل للحبة إلى جانب الحبة قبولا وموضعها من النّفس ثانيا، والثالث وضـع كـلّ واحد من هذه العقود في خاص موضعه من النّحر والرأس والزند والصدر»[2]، وبيان ذلك أن الحروف الثمانية والعشرين يصدر كلّ واحد منها من مصدر غير مصدر الآخر، وذلك

1 - ينظر: السيد أحمد الهاشمي، جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، ص30.

2 - الصديق حسين ، فلسفة الجمال ومسائل الفن، ص 223.

من أقصى الرئة إلى الفم، فبعض الأصوات اقرب إلى الرئة وأبعد من الـشفة، وبعـضها أقرب إلى الشفة وأبعد من الرئة والوسائط بين هذين الموضعين كثيرة، فالنّفس وهو الهواء إذا خرج من الرئة إلى أن يبلغ الشفة له مسافة بين أقصى الحلقوم وبـين منتهـى الفـم والإنسان مقتدر على تقطيع هذا الهواء بالاقتراعات المختلفة فـي طـول هـذه المـسافة فيخرق هذا الهواء مرة في أقصى الحلق ومرة في أدناه، ومرة في غار الفم إلى أن يصير لها ثمانية وعشرون موضعا، ويشبه حسين الصديق كل ذلك بالمزمار، متى أطلق الإنسان فيه النّفس، وخرق موضعا بأصبع اختلفت الأصوات في الـسمع بحـسب قربـه وبعـده ولا يكون المسموع في الاقتراع الذي يحدث عند الثّقب الأول.[1]

وهنا يتضح لنا أنّه على مؤلّف الحروف أن يؤلّفها أيضا ويمزجها مزجا موافقا من الثنائي والثلاثي وغيرهما، إذا أحب أن يكون لها قبول من النّفس، ويحاول الشّعراء والمبـدعون الابتعاد عن تراكيب الرباعي والخماسي لكثرة حروفهما، وما ينشأ عن كثـرة الحـروف من ثقل على اللسان وقوة للكلمة به، فاستحسنوا مـن التراكيـب الرباعيـة والخماسـية ما امتزجت فيه الحروف المتباعدة بل هي أحسن الأبنية عند ابن دريد الذي يقول: «اعلـم أن أحسن الأبنية أن يبنوا بامتزاج الحروف المتباعدة، ألا ترى انّك لا تجد بنـاء رباعيـا مصمت الحروف لا مزاج له من حروف الذلاقة إلاّ بناء يجيئك بالسين وهو قليل جدا مثل عسجد وذلك أن السين لينة وجرسها من جواهر الغنّة، فلذلك جاءت في هذا البنـاء فإمـا الخماسي مثل فرزدق وسفرجل وشمردل، فإنّك لـست واجـده إلاّ بحـرف أو حـرفين من حروف الذلاقة من مخرج الشفتين أو أسلّة اللّسان.»[2]

يحرص ابن دريد على أن أحسن الأبنية ما كانت حروفها متباعدة ممـا يعطـي جرسـا وإيقاعا في الكلمة سواء كانت الكلمة رباعية أو خماسية، فالجمال يكمن في سلاسة الكلمة وخفّتها وانسجام حروفها.

وتحدث الخليل أيضا عن أبنية الكلام في مقدمة كتابه "العين" حيث ذكر أن كـلام العرب مبني على أربعة أصناف وهي: الثنائي والثلاثي والرباعي والخماسـي، فالثنـائي

---

1 - ينظر: المرجع السابق، ص 224.

2 - ابن دريد أبو بكر محمد بن الحسن، جمهرة اللغة، ج1، حققه وقدم له رمزي منير بعلبكي، ط1، دار الملايين بيروت لبنان 1987، ص 16.

على حرفين نحو: قد، لم، هل.. ونحوه من الأدوات والزجر، والثلاثـي: مـن الأفعـال نحو قولك: ضرب، خرج، دخل مبني على ثلاثة أحرف ومن الأسماء نحو: عمر وجمـل وشجر.. مبني على ثلاثة أحرف، والرباعي من الأفعال نحو: دحرج، هملج، قرطس مبني على أربعة أحرف، ومن الأسماء نحو: عبقر، عقرب، جندب.. والخماسي مـن الأفعـال نحو: اسبكّر، اقشعر.. مبني على خمسة أحرف ومن الأسماء نحو: سـفرجل، وهمرجـل وشمردل... والألف التي في اقشعر واسبكر ليست مـن أصـل البنـاء وإنّمـا أدخلـت هذه الألفات في الأفعال وأمثالها من الكلام لتكون الألف عمادا وسلّما للسان إلـى حـرف البناء لأن اللسان لا ينطق بالساكن من الحروف فيحتاج إلى ألف الوصـل إلا أن دحـرج وهملج وقرطس، لم يحتج فيهن إلى الألف لتكـون الـسلم*، ويواصـل الخليـل حديثـه عن الخماسي حيث اعتبره في الكلمة على خمسة أحرف ولابد أن يكون من تلك الخمـسة واحدٌ أو اثنان من الحروف الذّلق:ر،ل،ن،ف،م،ب،فإذا جاءت كلمة رباعيـة أو خماسـية لا يكون فيها واحد من هذه الحروف الستة يقول فاعلم أنّها ليست بعربية، فإن قلت مثـل ماذا؟ قال: إن سئلت عن الحضائج، فقل ليست بعربية لأنّه ليست فيها شـيء مـن تلـك الأحرف الستة، وكذلك لو قيل لك ما الخَضعثج؟ فقل: ليست بعربية لأنّه ليس فيه من تلك الأحرف الستة شيء[1].

تنبه الفراهيدي إلى أن اللغة العربية الفصحى لا تخلو من الحروف الذلق الـستة السابقة الذكر مضيفا أنه ليست في العربية كلمة تحمـل (القـاف والكـاف) ولا (الجـيم مع القاف) قال: (القاف والكاف) لا يجتمعان في كلمة واحدة إلاّ أن تكون الكلمة (معربة) من كلام (العجم) وكذلك (الجيم مع القاف) لا يأتلف إلاّ بفصل لازم وغير هـذه الكلمـات (المعربة) وهي الجوالق والقيح ليست بعربية محضة ولا فارسية، ويوضح ذلك بـصورة متّصلة مرة أخرى وفي مكان آخر: (القاف) و (الكاف) لا يأتلفان و (الجيم) لا تأتلف معها

* - ينظر:مقدمة كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي (أأ-أب)

1 - ينظر: الفراهيدي الخليل بن أحمد، كتاب العين، المجلّد 1، ترتيب وتحقيق: عبد الحميد هنداوي، ط1، دار الكتـب العلمية بيروت 2002، ص43.

في شيء من الحروف إلاّ في أحرف معربة نبينها في أول البـاب الثـاني مـن القـاف ولا تأتلف مع (القاف) و(الجيم) إلاّ في (جلق) ومع (السين) إلاّ في (جوسق).*

اهتم ابن جنّي بتأليف الحروف وتآلفها من خلال مؤلّفه «سر صـناعة الإعـراب» الذي يذكر في مواضع متعددة وبألفاظ مختلفة كالتركّب والمجاورة، والتأليف والاجتمـاع والمزج والتآلف، والتأليف أيضا، وانتهى إلى أن تأليف الحروف على ثلاثة أضرب هي:

1- تأليف المتباعدة مخرجا وهو الأحسن، ولاحظ هنا أن أقلّ الحروف تألف بـلا فـصل حروف الحلق وأقصى اللّسان (القاف والكاف والجيم).

2- تضعيف الحرف نفسه تخفيف لما فيه من ثقل، وهو يلي الضرب الأول نحو "مـأجج" و"سكك" و"مج" و"أمق".

3- تأليف المتجاورة وهو دون الاثنين الأولين، وهو إما يرفض وإمـا يقـلّ اسـتعماله[1] فموسيقى الكلمة وخفّتها وبعدها عن الثقل وسلامتها من تنافر الحروف يتمثّل في الظواهر الصوتية التي حددها إبراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشّعر حيث يقول: "واللغة العربيـة في تركب أحرف كلماتها تتخذ طريقها الخاص ونهجها الذي تتميز به، ويكـاد يـتلّخص هذا النهج في ندرة تلاقي أصوات الحلق بعضها مع بعض بل لا يكاد يلتقي فيها إلاّ العين والهاء، ونرى العين اسبق دائما مثل (يعهده) فإذا اتّصل بالكلمة ضمير الغائب المتّـصل نرى كلاّ من حروف الحلق يمكن أن يجاور هذه الهاء (يمدحه، يبلغه، يسلخه...)"

كذلك ندرة تلاقي الحروف القريبة المخرج أو الصفة، فتلاقي اللام والراء والنون بعضها ببعض لا يكاد يوجد في اللغة العربية، وتلاقي الميم والفاء والباء بعضها غيـر معـروف في تراكيب الكلمة العربية، وندرة التقاء صوتين من أصـوات الـصفير، أو بعبـارة أدق صوتين من تلك الأصوات الكثيرة الرخاوة مثل: الزاي والسين والثاء والشين...، ونـدرة التقاء حرفين من أحرف الإطباق أو التقاء حرف واحد منهما مع نضيره غيـر المطبـق وأحرف الإطباق أربعة وهي الصاد والضاد والطاء. تلك هي الضوابط العامة التي تلخّص لنا تنافر الحروف في اللغة العربية، والتي إذا صادف أن وردت في كلمة مـن الكلمـات

* - ينظر: تمهيد كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي.

1 - ينظر: ابن جنّي، سر صناعة الإعراب، ج1، ص 124.

تعثّرت الألسنة في نطقها، وثقلت الأسماع، ولذلك نعدها غير موسيقية، أو رديئة يتجنّبها الفصحاء في كلامهم ويفر منها الشعراء في أشعارهم.[1]

يعتبر التنافر في اللفظة المفردة عيب ملازم لها، إما في التراكيب فهو عارض يزول بخروجها من التركيب التي وضعت فيه، وليس قرب مخارج الحروف أو بعدها هو السبب الوحيد للتنافر بل أحد العوامل الموجودة له[2]، ويقرر ابن دريد أن قرب مخارج الحروف يؤدي إلى الثقل في النطق عكس المتباعد منها، فلو استعمل شخص كلاما نسيجه فقط من حروف الحلق وحدها دون حروف الفم أو الذلاقة، لكاف لسانه جرسا واحدا وحركات مختلفة، وهذا يزيد الجهد العضلي الملقى عليه، ويؤدي به إلى الانحراف عن نطق بعضها، إذ أنك لو ألّفت بين الهمزة والهاء والحاء فأمكن لو وجدت الهمزة تتحول هاء في بعض اللغات لقربها منها نحو قولهم (ام وا ) في (هم وا ) كما قالوا في "أراق" "هراق الماء" ولوجدت الحاء في بعض الألسنة تتحول هاء"[3]، ومن الملاحظ أن للحركات دخل في تنافر الكلمة أو عدم تنافرها خاصة إذا ارتبطت بالحرف، بالرغم من عدم تغيير مخارج الحروف فمراتب الحركات تتفاوت خفّة وثقلا من حيث هي فالفتحة أخفّ الحركات، تليها الكسرة ثم الضمة، وهذا التنظيم الصوتي الذي هو لون من المماثلة (وهي مماثلة حركة لحركة أخرى مماثلة تامة) يقتضي تنويعا وحسن توزيع لتكون الصيغة منمنمة بعيدة عن تكرار صائت واحد، صوائت دون سكنات، مما يسبب رتابة يضجر منها السامع ولذلك هو الثقل، ثقل الكلمة على الناطق، والسامع لرتابتها وهنا يشير سبويه إلى ما كانت عدته خمسة لا تتوالى حروفها متحركة، استثقالا للمتحركات مع هذه العدة ولا بد من ساكن، ويتبين لنا أن من أسباب الثقل الرتابة التي تنجم من تتابع الصوائت دون الحركات.[4]

---

1 - ينظر: عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي، ص 38.

2 - ينظر: حسن الشيخ عبد الواحد ، التنافر الصوتي والظواهر السياقية، ص59، 60.

3 - ينظر ابن دريد، جمهرة اللغة، ج1، ص 09.

4 - ينظر: درار مكّي، الحروف العربية وتبدلاتها في كتاب سيبويه، ص 433.

إن فكرة تقارب المخارج وتباعدها هي فعلا أساس ظاهرة التأليف فـي اللغـة العربيـة الفصحى، فبحسبها تتنافر الحروف في الكلمة أولا تتنافر، وهذه الظاهرة هي التي استعان بها القدماء من نقاد الأدب في الكشف عما سموه " التنافر اللفظي" وعلى أساسها بنوا نقدهم لكلمة "مستشرزات" التي وردت في شعر امرؤ القيس.[1]

وينبغي أن نشير إلى أن كثرة الحروف في الكلمة مؤدية للثّقل الذي يتطلّب معـه جهـدا عضليا زائدا، من اللّسان كيلا يتلعثم في نطق الكلمة كثيـرة الحـروف، ولـذا رأينـاهم قد حاولوا التخلّص من طول الكلمة وكثرة حروفهـا باسـتخدام الكلمـات الأقـلّ عـددا والتي سلمت من القبح أو الثقل، فخلّصوا اللغة مما شنع تألفه منها نحو "هع" و"قج" و"كق" ولم يستعملوه في ألفاظهم، كما رفضوا أيضا ما طال وأمل بكثرة حروفه التـي لا يمكـن فيه من التصريف ما أمكن في أعدل الأصوات وأخفّها وهو الثلاثي، فأهملوا ما أهملـوا بغية الخفّة والبعد عن الثقل.[2]

ويبقى الذوق العربي خبيرا بمواطن الجمال وتحديـد المتنـافر وغيـر المتنـافر كما يلعب المخرج الصوتي وكذا القيمة الصوتية من تفخيم وترقيق دورا في وجود التنافر أو عدم وجوده، إضافة إلى كثرة الحروف المهموسة في الكلمة دون المجهورة تزيد العبء على اللسان فتجهده وتثقل عليه مما يؤدي إلى التنافر[3]،لذا وجب أن تكون بعض الكلمـات أحسن من بعض وأعذب فـي الـسمع وأقـرب إلـى قبـول الـنّفس، وبعـضها أبعـد في هذه الأمور؛لأن جرس الكلمة ورنينها يدخل أعماق النفس صـانعا تـشكّله الخـاص مع الجو المشحون بالموسيقى ونغمات الحروف، بيد أن الكلمة وحدها غير كافية لتعطينـا انطباعا خاصا وجذابا، فكلمة زائد كلمة تعطينا كلمات وتركيبها يعطينا جملة ذات معنى.

*** التطبيق:**

قيل أن الكلمة تحاكي في إيقاعها معناها كما يحاكي الهديل صوت الحمامة والخرير صوت الماء، ويشير ناجي عبد الحميد مجيد أن كل تركيب خاص بكـل لفظـة وبنيتهـا وجرسها، وما تحمله من دلالة إيحائية دخلا في جمالها، وتقبـل الـنّفس لهـا، وبالتـالي

---

1 - ينظر: تمام حسان، اللغة العربية ومبناها، ص 169.

2 - ينظر: ابن جنّي أبو الفتح عثمان، الخصائص، ج1، حققه: محمد علي النجار، ط1، عالم الكتب 2006، ص 68.

3 - ينظر: حسن الشيخ عبد الواحد، التنافر الصوتي والظّواهر السياقية، ص 60.

في إنجاح النّص ومنحه فعالية أكبر وقدرة أقوى على الأثير والتأثّر[1]، وهـذا مـا فقهـه محمود درويش، حيث تميزت ألفاظه – رغم بساطتها – بإيحاءاتها المغرية، وودلالاتهـا المؤثّرة في المتلقّي، وما على الشّاعر هنا إلاّ أن يلجأ إلى سلامة الطّبع ليظفـر بـالمعنى الحر، «ولأنّه متى نظم معنى حرا، فقد جمـع بـين متنـافرين بـالجوهر ومتناقـضين بالعنصر»[2]، إضافة إلى أن اللفظ قد يكون صحيحا، خاليا مـن العيـوب التـي يجـدها كل من المتكلّم والسامع، كما قد يكون مريضا معتلاّ يحتاج لجهد عضلي زائد في نطقـه مما يؤدي إلى التعلثم والخلط عند النطق به كما قد لا يأنس إليه السامع، مما يكون قد ألـم به من أمراض تعيب اللّفظ المفرد أو الألفاظ المركبة[3]، لذا حرص الشّاعر على أن تكـون ألفاظه صحيحة، وسهلة النطق والإنشاد، وتصب في المعنى المراد إيصاله إلـى متلقّيـه وسامعيه، فأغلب ألفاظ هذا المقطع ثورية، وطنيـة، نـذكر منهـا: (الطّلقـات، حاصـر حصارك، عدوك، حطام، أشلاؤنا..) وهي تدل على أجواء الحرب والموت، في حـين أن هناك ألفاظ تدلّ على الوطن مثل: (الأرض، البحر، الأسوار، هواء ..) وخاصـة ذكـره للمدينة بيروت، وقد لا نجد مدينة دخلت الشّعر بهـذه الـسرعة كمـا دخلتـه بيـروت وهذا راجع أساسا لعدة عوامل منها: موقعها الجغرافي، وأهميتها التجارية فـي المنطقـة ودورها السياسي كعاصمة، إضافة لكونها شغلت مركزا رئيسيا لحركة المقاومة الفلسطينية لفترة معتبرة، ويرى عبد ا رضوان أنّها كانت بديلا لحالة الواقع العربي الرسمي طوال مدة اقتربت من عشر سنوات، ولوجود فصائل الثورة الفلـسطينية والفـصائل الوطنيـة اللبنانية فيها، ثم قيام حرب الثمانين يوما انتهت بحصار بيروت، بيروت الحالة والرمز.[4]

1 - ينظر: ناجي عبد الحميد مجيد، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1984، ص 73.

2 - الصديق حسين ، فلسفة الجمال ومسائل الفن، ص 232.

3 - ينظر: حسن الشيخ عبد الواحد، التنافر الصوتي والظواهر السياقية، ص 07.

4 - ينظر: عبد ا رضوان، البنى الشّعرية دراسات تطبيقية في الشّعر العربي، اليازوري، عمان / الأردن، ص91.

يطالب درويش ضرورة تجاوز كل الذي حدث؛ الحصار والخروج الفلسطيني على اعتبار أن تجربة بيروت أمام الفلسطيني؛ إنّما هي واحدة في المسار الثوري الفلسطيني المستمر:[1]

..بيروت لا

هي آخر الطلقات ...لا

هي ما تبقّى من هواء الأرض ...لا

هي تبقّى من حطام الروح ...لا [2]

فهذه هي بيروت التي عاشت الحصار، الدمار، الحرب، وصمدت وقاتلت ببسالة هذا الحصار؛ الذي صوره درويش بصورة مميزة، طافحة بالصدق، وعبر هذه الشفافية المدهشة تبرز خصوصية العلاقة التي تؤكّد حرص الشّاعر على تواصله مع المدينة بيروت.

ونلاحظ أن الشّاعر يكرر بعض الكلمات، وللتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها، وذكر ابن رشيق القيرواني: «وأكثر ما يقع التّكرار في الألفاظ دون المعاني وهو في المعاني دون الألفاظ أقلّ، فإذا تكرر اللّفظ والمعنى جميعا، فذلك الجذلان بعينه ولا يجب للشّاعر أن يكرر اسما إلاّ على جهة التشوق والاستعذاب...»[3]

ومن الألفاظ المكررة في هذا المقطع أداة النفي (لا) أكثر من عشر مرات، وهي بنية ثنائية اعتمدها الشّاعر لصب جم غضبه، ورفضه القاطع للاحتلال والاستعباد وكذا تكراره للضمير (هي) ثلاث مرات، وكأن الشّاعر يريد التأكيد هنا على أن بيروت هي آخر نفس يتمسك به لمواصلة الحياة.

إضافة إلى تكراره كلمات أخرى مثل (مفر) ثلاث مرات و(حر) أيضا ثلاث مرات متتابعة توحي بالأمل الساطع الذي يكتنف الشّاعر، ويبتغي إيصاله إلى متلقّيه عبر ألفاظه الموحية التي شحنت المقطع وزادته إيقاعا وتأثيرا.

1 - ينظر: المرجع السابق، ص 98، 99.

2 - درويش محمود، مديح الظّل العالي، ص 29.

3 - ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص 698، 699.

وعن الإيقاع الصرفي• المجنّس والذي تتجلّى فيه هذه الظاهرة هو التجانس الناقص لا التام، ذلك يعتمد على وزن واحد مختلف المضمون بينما يتحـرك الجنـاس النّـاقص في ساحة متعددة الألوان من اتفاق وزن البنية، ومن اخـتلاف هيئـة أو نـوع أو عـدد أو ترتيب حروفها مع اختلاف المضمون إذا كان جناسا، أو اتفاق الحرف الأخير إذا كان سجعا.[1]

ومثل هذا الإيقاع نجده في قول الشّاعر (أشلاؤنا، أسـماؤنا) وهمـا علـى وزن واحـد وهو (أفعالنا)، فإذا كانت مخارج حروف كلمة (أشلاؤنا) الشين واللام وكلمـة (أسـماؤنا) السين والميم، فإن اللاّم والميم من الحروف اللّثوية التي تخرج من الـشفتين – المنطقـة العليا- أما حرفا السين والشين فمن الحروف الأسنانية واللثوية...وهـذا جنـاس نـاقص يحدث التغيير في المسافات من خلال الانتقال بـين مخـارج حـروف الكلمـة الأولـى إلى مخارج حروف الكلمة الثانية، وهنا يعمل التغاير عمله وبخاصة في الإنشاد والتلحين لأثره البالغ في إيقاع الكلمتين.

ومما يلفت الانتباه في لفظة (سقطت) اقتران حرف الطّاء مع التّـاء لقـرب مخرجيهمـا مما يضطر الشّاعر أثناء الإنشاد إلى إدغام الحرفين فينطق التّاء دون الطاء.

ويتبين لنا جناس ناقص آخر وهذه المرة ليس في اختلاف الحروف وإنّما متعلّق بترتيبهـا فقط، إنّه بين اللّفظتين: (حاصر) و(حصار)، وهذه المفاعلة الصرفية تـدخل فـي دلالـة الاشتقاق المتوالي(محاصرة، الحصار) إلى جانب صفة الـسلوك الجنـوني الـذي يـدفع صاحبه إلى عدم المهادنة والانخراط في فعل المقاومة.

يتجسد الجناس الناقص في اختلاف ترتيب حرفين هما الصاد والألف حيث تتقدم الألـف في (حاصر) على الصاد، وتتأخّر في (حصار) ليأتي بعدها الصاد، ويؤدي اختلاف ترتيب ونوع الحروف إلى اختلاف مسافة الإيقاع بأن تكون الكلمة الأولـى أبعـد مـن الثانيـة في مخارج حروفها أو أقرب.[2]

---

• - **الإيقاع الصرفي:** أن نجد كلمتان متواليتان بوزن صرفي واحد وقد تكونان مسجوعتين فيجتمع لهما الإيقـاع مـن مصدرين، وقد لا تكونان كذلك.

1 - ينظر: سلطان منير، الإيقاع الصرفي في شعر شوقي الغنائي، ط1، منشأة المعارف بالإسكندرية، 2000، ص 18.

2 - ينظر: سلطان منير، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، ط1، منشأة المعارف بالإسكندرية، 2000 ص238.

يضيف منير سلطان أن ترتيب الحروف يؤدي إلى اختلاف مواقع الإيقاع[1]، حيث وقعت الحاء في (حاصر) –وهو فعل أمر- ممدودة ثم يليها حرف الصاد فالراء أما في كلمة (حصار) – وهو مصدر- فجاءت الصاد ممدودة وكذلك اختلاف هيئة الحروف يؤدي إلى اختلاف درجة الإيقاع، بأن يكون نطق مخارج حروف الكلمة الثانية أقوى أو أضعف من نطق مخارج حروف الكلمة الأولى: (حصار – حاصر)، ويتطابق الوزن الصرفي والوزن العروضي في قول درويش:

أشلاؤنا ، أسماؤنا

0/ /0 /0 / 0/ / 0/0/

متفاعلن متفاعلن

وفي هذا التكرار لنفس الوزن الصرفي المطابق للتفعيلة كاملة جعل موسيقى الشّعر تبرز وتتجلّى، والملاحظ أنّه لم يصل بين اللّفظتين لا بالعطف ولا بأية رابطة أخرى.

ويشير منير سلطان إلى توظيف الإيقاع الصرفي موضحا أن التّوازي الذي يحقق الإيقاع يمنح صفة اتحاد الكم، فوزن الكلمة الأولى هو وزن الكلمة الأخرى؛ أي أن الإيقاع يتّصف بالتماثل والتّساوي وإلاّ سيختلّ الميزان.[2]

ظلّ الخيال المحلّق عند درويش يصطاد الوزن، ليعبر عن انفعاله وهذا ما أضفى على شعره إيقاعا وحلاوة، يساند فيها الإيقاع الصرفي الإيقاع الصوتي، حيث تميز مقطع قصيدته الموزون وزنا صرفيا، والذي تتحرك فيه الجملة الإسمية والفعلية بالتّماثل والانسجام.

ويعتبر الإيقاع الصرفي عنصر من عناصر تكوين الصور الجزئية التي هي محصلة الصورة الكلّية للقصيدة، ومن هذه الصور الكلية تنبثق الصور الجزئية.[3]

ولا شك في أن اختلاف البنيات الصرفية للوحدات اللغوية عامل إغناء لقراءة النّص لأن اللّسان ومعه البال يضيقان بالواقع في ضائقة التكرار الآلي، فاجتماع الوحدات

---

1- ينظر: المرجع السابق ، ص 237.

2- ينظر المرجع نفسه، ص 20.

3 - ينظر: المرجع نفسه ، ص 23.

اللّغوية من أحادية وثنائية وثلاثية ورباعية وخماسية يعمل على بنـاء التقطيـع الـداخلي على المفاجأة، لتنشأ عن ذلك ثنائية التركيب الموسيقي اللّغوي.

**ب- أثر الجملة في الإنشاد:**

تصبح الكلمة المنطوقة أو المكتوبة في إطار النّص الشّعري،تعبيرا عن الحـالات الشعورية والعقلية للمرسل، أو المبدع، أو الشّاعر من ناحيته، كما تصبح رمزا للخطـاب الذي ينبغي للشّاعر توصيله من ناحية ثانية، فالأصوات والكلمات ليست هـي الوحـدات الوحيدة للكلام، إنّنا لا نتكلّم كلمات مفردة، ولكنّنا نكون منها تراكيبا، عباراتـا أو جمـلا ووحدات أكبر من ذلك.[1]

إن تشكيل مفردات اللّغة ليس هو العملية الفنّية التشكيلية التي يقوم بها الشاعر (وإن كـان يشارك فيها أحيانا حينما ينحت أو يشتق صيغة جديدة لم يسبق استخدامها) وإنّمـا تـأتي عملية التّشكيل تالية للمفردات ذاتها، فالقصيدة من حيث هي عمل فنّي ليست إلاّ تـشكيلا خاصا لمجموعة شعرية أو غير شعرية، تعد شكلا لمجموعة من الألفاظ، لكن خصوصية التشكيل هي التي تجعل للتعبير الشّعري طابعه المميز.[2]

يمكننا التوقّف عند الكلم، باعتباره لفظ مركّب من ثلاث كلمات فأكثر سـواء أفـاد نحو: العلم يرقّي الإنسان. أو لم يفد؛ نحو: لو ارتقى الإنسان. في حين أن الجملـة هـي: مركّب إسنادي أفاد فائدة وإن لم تكن مقصودة كفعل الشرط. أما القول: فهو ما ينطق بـه سواء كان كلمة أم كلاما أم كلما، أم جملة، فهو أعم من الكلمة لشموله المفرد والمركّـب وأعم من الكلام لشموله المفيد وغيره، وأعم من الجملة لشموله المقصود، وغير المقصود مفيدا أو غير مفيد.[3]

ينبغي الحديث عن الجملة من جانبين وهما: الجانب النّحوي والجانب البلاغي.

- **الجانب النّحوي للجملة:** سبق الذكر أن الصرف مقدمة ضـرورية لدراسـة النّحـو بل هو مكمل وممهد له، حيث أن الصرف دراسة للكلمة، والنّحو دراسة للجملة ويعمـد صالح بلعيد إلى تدعيم فكرته بقول **لابن** جنّي والذي جاء فيه: " التصريف هـو لمعرفـة

1 - ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النّص، ص 73، 75.

2 - ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص50.

3 - ينظر: السيد أحمد الهاشمي، القواعد الأساسية للغة العربية، ص 18، 19.

أنفس الكلمة الثابتة، والنّحو إنّما هو لمعرفة أحواله المتنقّلة، ألا ترى أنّك إذا قلـت: قـام بكر ، ورأيت بكراً، ومررت ببكر⇔، فإنّك خالفت بـين حركـات حـروف الإعـراب لاختلاف العامل، ولم تعرض لباقي الكلمة، وإذا كان ذلك كذلك فقد كان من الواجب على من أراد معرفة النّحو أن يبدأ بمعرفة التصريف، لأن معرفة ذات الشيء الثابت ينبغي أن يكون أصلا لمعرفة حالته المتنقّلة ".[1]

يعرف النحو لغة بمعان كثيرة، أهمها: القصد والجهـة، كنَحَـوتُ نحـو المـسجد والمقدار؛ كعندي نحو ألف دينار، والمثل والشّبه، كسعد نحو سعيد، أي مثله أو يشبهه.

والنّحو في اصطلاح العلماء هو: قواعد يعرف بها أحـوال أواخـر الكلمـات العربيـة التي حصلت بتركيب بعضها مع بعض، من إعراب وبناء وما يتبعهما، وبمراعـاة تلـك الأصول يحفظ اللّسان عن الخطأ في النّطق، ويعصم القلـم عـن الزلـل فـي الكتابـة والتحرير.[2]

فبالنحو يعرف صواب الكلام من خطئه، ويستعان بواسطته على فهم سائر العلوم:

النّحو يصلح من لسان الألكن والمرء تكرمه إذا لم يلحن

وإذا طلبت من العلوم أجلّهـا فأجلّهـا نفعـا مقيم الألسن.[3]

ويعرف النّحو اصطلاحا بأنّه: " علم قواعد الكلـم " وهـذا التعريـف المـوجز ينطبـق على اللّغات جميعا، أما في العربية فيتميز النّحو بخاصـية النّظـر إلـى أواخـر الكلـم وهي تجري على ثمانية مجار: على النّصب والجر والرفع، والجزم والفتح والضم والكسر والوقف.[4]

يذهب النّحويون إلى تعريف الجملة بأنّها: «ما يحـسن عليهـا الـسكون ويجـب بها الفائدة للمخاطب"، أو أنّها: " كل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه"، وهذا التّعريف عندهم ينطبق على النثر والشّعر معا، لا فرق فيه بين الجملة في النّثـر والجملـة فـي الـشّعر وإن كان سلوك الجملة في الشّعر قد يتّفق مع سلوك الجملة في النّثر أو يختلف عنه بنوع

1 - ينظر: بلعيد صالح، الصرف والنحو- دراسة وصفية تطبيقية، دار هومة، 2003، ص 72.

2 - ينظر: السيد أحمد الهاشمي، المرجع السابق، ص 14، 15.

3 - ينظر: المرجع نفسه، ص 13.

4 - ينظر: ماهر البقري أحمد، النّحو العربي شواهده ومقدماته، مؤسسة الثبات، الجامعة، 1988، ص 17.

من التصرف، ابتغاء مواءمة الوزن ومتطلّبات القافية، وسواء كان ذلك في "شعر البيـت" أو في "شعر التفعيلة».[1]

يرى حسان تمام أن النّحاة قسموا الكلم إلى ثلاثة أقسام وكما يقول ابن مالك:

"كلامنا لفظ مفيد فاستقم      اسم وفعل ثم حرف الكلم"

إذ حاولوا راشدين عند إنشاء هذا التقسيم أن يبنوه على مراعاة اعتباري الشكل والوظيفـة أو بعبارة أخرى المبنى والمعنى، إذ ينشئون على هذين الأساسين قيما خلافية يفرقون بها بين كل قسم وقسم آخر من الكلم كما يفعل اللّغويون المحدثون.[2]

وكما يتّضح أيضا قول نحاة آخرين: "الاسم ما دلّ على مـسمى والفعـل مـا دلّ على حدث وزمن، والحرف ما ليس كذلك".[3]

يتوسع الجرجاني في هذه الفكرة معتبرا أن «النّظم هو تعليق الكلم بعضها بـبعض وجعل بعضها بسبب من بعض والكلم ثلاث؛ اسم وفعل، وحرف، وللتعلّق فيما بينها طرق معلومة، وهذا لا يعدو ثلاثة أقسام، تعلّق اسم باسم وتعلّق حرف بهما، فالاسم يتعلّق بالاسم بأن يكون خبرا عنه أو حالا منه، أو تابعا له صفة أو تأكيـدا أو عطـف بيـان أو بـدلا أو عطفا بحرف أو بأن يكون الأول يعمل في الثاني عمل الفعل، و يكون الثّاني في حكـم الفاعل له أو المفعول، وذلك في اسم الفاعل كقولنا: "زيد ضارب أبوه عمرا". وأما تعلّـق الاسم بالفعل، فبأن يكون فاعلا له أو مفعولا، فيكون مصدرا قد انتـصب بـه، كقولـك: "ضربت ضرباً"، ويقال له المفعول المطلق أو مفعول به كقولك: "ضربت زيداً" أو ظرفـا مفعولا فيه زمانا أو مكانا».[4]

يدرج التّوحيدي تحت اهتمامه باللّفظ اهتمامه بالجانب اللّغوي والنّحـوي، فـالمراد من المعنى يتغير بتغير الألفاظ، ويختلف باختلاف الإعراب، فهو يرد علـى مـن عـاب الكتابة وقدم عليها الحساب قائلا: «وأما قولك: من عبر عما فـي نفـسه بلفـظ ملحـون أو محرف، وأفهم غيره فقد كفى، فكيف يصح هذا الحكم ويقبل هذا الرأي؟ والكلام يتغير

1 - حماسة عبد اللّطيف محمد ، الجملة في الشّعر العربي، دار غريب، ص 24.

2 - ينظر: تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 87.

3 - ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4 - الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 15، 16.

الحكم فيه باختلاف الأسماء، وكما يتغير المفهوم باختلاف الأعمال، وكما ينقلب المعنى باختلاف الحروف».[1]

فالشّكل عند التّوحيدي في الأدب يعني صحة اللّفظ والتّأليف وسلامتها من الأخطاء الصرفية والنّحوية، وهذا في رأيه، يؤدي إلى إظهار المضمون والتعبير عنه بصورة صحيحة لا غموض فيها، إذ أن كليهما واحد، ولا يمكن التّفريق بينهما.

وينبغي النّظر إلى الكلمة قبل دخولها في التّأليف، وقبل أن تصير إلى الصورة التي بها يكون الكلام إخبارا وأمرا ونهيا واستخبارا، وتعجبا، وتؤدي الجملة معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها، لا بضم كلمة إلى كلمة، وبناء لفظة على لفظة إن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلام مفردة وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللّفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللّفظ، ومما يشهد لذلك أنّك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع آخر.[2]

فالنحو إذا هو نظام العلاقات في السياق، ومجال النّظر في الزمن النّحوي هو السياق، وليس الصيغة المنعزلة وحيث يكون الصرف هو نظام المباني والصيغ يكون الزمن الصرفي قاصرا على معنى الصيغة، يبدأ بها وينتهي بها، ولا يكون لها عندما تدخل في علاقات السياق، ويمكن تحديد الزمن الصرفي بسهولة (أفعال ماضية ومضارعة وأمر)، وجعل لهذه الدلالات الزمنية الصرفية نظاما زمنيا مع فرض تطبيقها على صيغ الأفعال في السياق كما يبدو من تسمية الماضي ماضيا، وإذا كان للزمن النّحوي وظيفة في السياق، فإنّه علينا أن ننظر في هذا السياق لنكشف عن الزمن وإن الذي يمكننا أن ننظر إليه من أنواع السياق هو أنواع مباني الجملة العربية، فالجملة العربية تنقسم إلى قسمين رئيسيين، الجملة الخبرية والجملة الإنشائية[3]، علما أن الجملة الخبرية؛ جملة

---

1 - التوحيدي علي بن محمد بن العباس، الإمتاع والمؤانسة، ج1، صححه وضبطه وشرح غريبه: أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العصرية بيروت ص 102.

2 - ينظر: الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 47، 48.

3 - ينظر: تمام حسان، اللّغة العربية معناها ومبناها، ص 242، 243.

إخبارية، تقريرية، أما الجملة الإنشائية بأمرها واستفهامها وتعجبها يضفي على الجملة انفعالا خاصا.

إن الدخول إلى عالم الشّعر من خلال لغته يبدو أقرب مدخل يقود إلى جوهر الشّعر، وإلى جوهر الشّعر الغنائي على نحو خاص، ويرى جون كوين أن القوة الشّعرية للنّحو لاحظها من قبل كل اللّغويين والشّعراء، هكذا كتب جاكسون: "أن المصادر الشعرية الكامنة في البناء الصرفي والتركيبي للّغة، لم يعترف بها من قبل النقاد إلاّ نادرا وأهملت إهمالا يكاد يكون تاما من قبل اللّغوين، وإن الكتّاب المبدعين على العكس عرفوا غالبا الاستفادة بجانب عظيم منها".[1]

فقد أوضح علماء الشّعرية الألسنية ابتداءا من جاكبسون، أن دراسة الوظيفة الشّعرية للأوضاع النّحوية تقابل من بعضها الوجوه لعبة البنية الهندسية في أشكال الفن المكاني وهنا نلاحظ مع لوتمان أن فكرة الجمال لا يمكن أن تنحصر في الصور البلاغية التي لا تشغل سوى مساحة محدودة من النّص المنظّم، بل ينبغي اكتشاف الوظيفة الجمالية للبنية النّحوية بشكل يتيح لنا رؤية حركة النّص بكلّ كثافته النشطة الفاعلة، فالتكرارات النّحوية، مثلها مثل الإيقاعية، تجمع الوحدات غير المتجانسة في النّصوص التي لم تنظّم فنّيا فيها مجموعات مركّبة يمكن توزيعها على أعمدة مترادفة ومتخالفة، ومن ثم فإنّها تنتقل من حالة الأداء اللّغوي الآلي التي تعتريها في النّصوص العادية لتقوم بلفت الانتباه لتشكيلها الذي يغدو جماليا[2]. وإن الذي يجعل من اللّغة العادية لغة جمالية، متأدّية وفق غاية إمتاعية تطريبية هو اتّسامها بمتواليات تراتيبية أكثر انسجاما على اللّسان وفي الأذن وتحريك الأحاسيس والانفعالات.

يأكّد الجرجاني «أنّنا نعمد إلى إسم فنجعله فاعلا لفعل أو مفعولا، أو نعمد إلى إسمين فنجعل أحدهما خبرا عن الآخر، أو تتبع الإسم إسما على أن يكون الثاني صفة أو حالا، أو تمييزا أن نتوخّى في كلام هو لإثبات معنى أن يصيرا نفيا أو استفهاما أو تمنّيا فندخل عليه الحروف الموضوعة لذلك أو نريد في فعلين أن نجعل أحدهما شرطا

1 - ينظر: جون كوين، النّظرية الشّعرية، ص 22.

2 - ينظر: فضل صلاح ، أساليب الشّعرية المعاصرة، ص 198، 199.

في الآخر فنجيء بهما بعد الحروف الموضوعة لهذا المعنى أو بعد اسـم مـن الأسـماء التي ضمنت معنى ذلك الحرف، وعلى هذا القياس».[1]

هناك فرق بين ما يعتاده المتكلّم من نظم اللّغة التي يقيس عليها وما يفعله علمـاء النّحـو من وضع القواعد والقوانين، الأول يحدث دون قصد وتعمد، أما الثاني فنية العمـد فيـه واضحة مقصودة، الأول يتعوده الشّعور حتى يصبح عادة من عاداته كالمـشي والطعـام والآخر مقاييس محددة موضوعة للاكتساب، والفهم الأول انعكاس الاستعمال على نطـاق اللّغة، والثاني آراء الدارسين المقنّنة لمن يستعمل اللّغة، فحين يـستعمل المـتكلّم اللّغـة فإنّه يلجأ لما يطلق عليه محاكاة النظير بمعنى أنّه يتكلّم بناء على ما اختزنه فـي ذهنـه مما اكتسبه من نظم البيئة اللّغوية التي يعيش فيها، أو بعبارة أخرى: إنّه يتكلّم كيفما اتفـق بل يتكلّم بحسب العرف أو العادة للغة المجتمع الذي يعيش فيه، تلك التي اكتسبها بتدريب الملكة وتعودها.[2]

يلفت انتباهنا حسان تمام إلى العنصر الرابط بين أجزاء الجملـة كلّهـا، المتمثّـل في الأداة التي يمكن لها عند حذف الجملة أن تؤدي المعنى كاملا كالذّي نراه في عبارات مثل: لمَ، عم، أين[3]، والأداة عنده: " مبنى تقسيمي يـؤدي معنـى التعليـق، والعلاقـة التي تعبر عنها الأداة، إنّما تكون بالـضرورة بـين الأجـزاء المختلفـة، وتنقـسم الأداة إلى قسمين: الأداة الأصلية: وهي الحروف ذات المعاني كحروف الجر والنسخ والعطـف والأداة المحولة: وقد تكون هذه ظرفية ( في تعليق جمل الاستفهام والشرط ) أو اسـمية: مثل كم وكيف في الاستفهام أو فعلية: كان و أخواتها، كاد وأخواتها، أو ضميرية: كنقـل من وما وأي معاني الشرط والاستفهام والمصدرية، والظرفية والتعجب "[4] وتبقى الصورة الصوتية المنطوقة تحكمها في العمق أبنية أخـرى صـرفية ونحويـة ووزنيـة معينـة في الشّعر، والشّاعر لم يخترع النّظام النّحوي ولم يخترع الـوزن الـذي اختـار الـنّظام الذي هو عبارة عن توخي معاني النّحو في معاني الكلام.

1 - الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 45.

2 - ينظر: محمد عيد، الملكة اللّسانية في نظر ابن خلدون، ص 31، 32.

3 - ينظر تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص125.

4- المرجع نفسه، ص 123.

يرتبط المعنى بالنّحو، ويتجلى هذا الارتباط فيما يطلق عليه النّحاة " المعنى النّحوي للكلمة"، فهو الذي يظهر ببيان موقعها في الجملة ونوع علاقتها بغيرها من الكلمات المستعملة معها في التركيب.[1]

وترجع صلة المعنى بالنحو إلى هدف اللّغة الأول المتمثّل في توصيل معنى قائم في ذهن المتكلّم إلى المخاطب مع وضوحه، فجاء علم النّحو لتأمين هذه المهمة والحرص على أدائها على أفضل وجه ممكن[2]، ويحافظ على الملكة.

ينطلق النحو من المباني وصولا إلى المعاني، ولولاه لما حصل الفهم ولا الإفهام وما ظاهرة اللّحن التي تلتف الروايات حولها لتعليل نشأة النّحو، إلا ترك الصواب في الكلام والميل نحو الخطأ الصوتي، النّاجم عن حركة إعرابية تؤدي إلى تغيير في المعنى أو لبسه، أو سوء ترتيب، أو خطأ في التعليق، مما يؤدي في النهاية إلى عدم التواصل، أو يلحق المعنى الخلل والتشويش، فهدف التواصل تبليغ المعنى والخطأ في الحركة الإعرابية أو التركيب النّحوي يؤدي إلى خطأ في توصيل الدلالة.

فاللغة العربية كغيرها من اللّغات البشرية، تتكون من مجموعة ألفاظ تدلّ على معان ينقلها المتكلّم إلى السامع أو المخاطب وفيصل النجاح في عملية التواصل هو تمكن الألفاظ من نقل ما يقصد المتكلّم من معان إلى المخاطب، ولا يحدث ذلك إلاّ بمراعاة القواعد النّحوية ونظام اللّغة.[3]

- **الجانب البلاغي والدلالي للجملة:**

تبرز قيمة اللّفظة الجمالية الوظيفية في اللّغة العربية انطلاقا من تلازمها الدلالي وتعالقها مع ألفاظ أخرى داخل الجملة اللّغوية، وبالتالي فتوزيع النّفس القرائي ذو أهمية بالغة، فإنّه اتفق توزيع النّظام المقطعي على أحسن تركيب (نظام التجاور والتباعد) أعطى جمالية دلالية إضافية إلى الدلالة النّحوية المعجمية، فالتباعد والتقارب أمر حاسم في تحديد إيقاعية النّص الشّعري، الشّيء الذي يمكن إقامة نظام تركيبي شعري في ضوءه لإيجاد بديل وزني، عن الوزن الذي استنبطه الخليل، فصفات التوالي والتباين والتناوب، والاتزان

1 - ينظر: جاد الكريم أحمد عبد ا ، المعنى والنحو، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة ، 2002، ص 14.

2 - ينظر: المرجع السابق ص 22.

3 - ينظر: جاد الكريم أحمد عبد ا ، المعنى والنّحو، ص 09.

الكمي في نظر عميش العربي هي من عوامل تسهيل القـراءة الـشّعرية وفهـم الدلالـة وإغنائها.[1]

تتدرج الدراسة اللّغوية من علم الأصوات إلى الصرف إلى النّحو، وعلى مـستوى النّطق من الصوت إلى الكلمة إلى الجملة، وهذه الأخيرة – الجملة – هي هدف الدراسـة اللّغوية التي تسبقها وهي التي يتحقّق بها الفهم والإفهام، ويقرر المحدثون أيضا أن للّغة – أي لغة – مستويات ثلاث هي (اللّغة المفهمـة – اللّغـة الـصحيحة – اللّغـة البليغـة). والمقصود باللّغة المفهمة: أن تكون أداة للإفهام في أدنى درجاته، حيث لا يراعـى فيهـا غالبا عرف اللّغة المستعملة وما يقررها من نظام الأصوات والصيغ والجمل، أما اللّغـة الصحيحة: فهي في درجة أعلى من كونها الإفهام، فلا يتحقّق لها هذا الوصف – الصحة- إلاّ بمراعاة ما يحقّقها من نظام في الأصوات والبنية والإعراب.

أما اللغة البليغة: فهي التي تحقّق مستوى الجمال في التعبير أو كما يقول "جراي (*gray*)": "استعمال الكلمات استعمالا صحيحا تصور به الظلال الدقيقة للمعاني التي يرغب الكاتـب في إثارتها".[2]

يذهب المعلّم الأول للبلاغة أبو عمرو عثمان الجاحظ إلى أن التمويهات الـشّعرية تخضع لعملية التلقّي، ودرجتها تتوقّف على درجة فهم القارئ للـنّص الـشّعري بقولـه: «ينبغي للمتكلّم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقـدار الحالات، فيجعل لكلّ طبقة من ذلك كلاما، ولكلّ حال من ذلك مقاما حتّـى يقـسم أقّـدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات»[3]، وبلغة الدرس الحديث يتحدد حجـم الغموض على حجم قدرة المتلقّي.

تعرف البلاغة بأنّها: "الصدق في المعاني، مع ائتلاف الأسماء والحروف، وإصابة اللّغة، وتحري الملاءمة والمشاكلة برفض الاستكراه، ومجانبة التعسف".[4]

---

1 - ينظر: عميش العربي، القيم الجمالية في شعر محمود درويش، ص 214.

2 - ينظر: محمد عيد، الملكة اللّسانية في نظر ابن خلدون، ص26.

3 - الجاحظ، البيان والتبيين، ط4، ص 21.

4 - ينظر: الصديق حسين، فلسفة الجمال ومسائل الفن، ص 240.

وعليه ليس الغرض بنظم الكلم إن توالت ألفاظها في النطق، بل إن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل، وكيف يتصور أن يقصد به توالي الألفاظ في النطق، بعد أن ثبت أنّه نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وأنّه نظير الصياغة والنقش وكلّ ما يقصد به التصوير. فهذا «النّظم الذي يتواصفه البلغاء وتتفاضل مراتب البلاغة من أجله صنعة يستعان عليه بالفكرة ويستخرج بالروية، فينبغي أن ينظر في الفكر بماذا تلبس أبالمعاني؟ أم بالألفاظ؟، فأي شيء وجدته الذي تلبس به فكرك من بين المعاني والألفاظ، فهو الذي تحدث فيه صنعتك وتقع فيه صياغتك ونظمك وتصويرك، فمحال أن تفكّر وأنت لا تصنع فيه شيئا وإنّما تصنع في غيره».[1]

فمن المهم جدا لمن يروم وضع الكلام أن يحضر معانيه بباله، وينقّي له كرائم اللّفظ ولا بد أن يعمل هذا مادام في شباب نشاطه، فإذا غشيه الفتور فليمسك، لأن الكثير مع الملال قليل، والنّفيس مع الضجر خسيس، والخواطر كالينابيع يسقى منها شيء بعد شيء، فيجد حاجته من الري، وينال أربه من المنفعة فإذا أكثر عليها نضب ماؤها وقلّ عنه عناؤها، وعليه أن يجتنب التوعر لأنّه يسلّم إلى التعقيد باستهلاك معانيه وتشيين ألفاظه، ومن أراد معنى كريما فليلتمس له لفظا كريما، فإن من حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن لم تسمح له الطبيعة بنظم الكلام في أول وهلة، وتعص عليه بعد إجالة الفكرة، فلا يجعل ويتركه إلى أن يعاوده النشاط[2]، فأحمد الهاشمي ينصح كلّ مبدع أن يتريث، وألاّ يستعجل في نظم الكلام حتّى يحصل على نتيجة ترضيه، ويحذّره من النّظم في حالة الملل والإعياء، بل عليه تخير لحظات النّشاط التي تعتريه، وكذا يتخير المعاني التي لها وقع في نفوس المستمعين.

يضيف الجرجاني من جهته: «اعلم أن ما ترى أنّه لا بد منه من ترتيب الألفاظ وتواليها على النّظم الخاص، ليس هو الذي طلبته بالفكر، ولكنّه يقع بسبب الأول ضرورة من حيث أن الألفاظ إذا كانت أوعية للمعاني فإنّها لا محالة تتبع المعاني في مواقعها فإذا وجب معنى أن يكون أولا في النّطق، فأما أن تتصور في الألفاظ أن تكون المقصودة

1 - الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 51، 52.

2 - ينظر: السيد أحمد الهاشمي، جواهر الأدب، ص 28.

قبل المعاني بالنّظام والترتيب، وأن يكون الفكر في النّظام الذي يتواصـفه البلغـاء فكـرا في نظم الألفاظ، أو يحتاج بعد ترتيب المعاني إلى فكر تستأنفه لأن تجيء بالألفاظ علـى نسقها، فباطل من الظن بتخيل إلى من لا يوفّي النّظر حقّه».[1]

يصر الجرجاني على الاهتمام بترتيب المعاني والتفكير فيها ثم تتبعها الألفـاظ لا محالـة وقد تحدث عن نظم الحروف ونظام الكلام، معتبرا أن: «نظـم الحـروف هـو تواليهـا في النّطق فقط، وليس نظمها بمقتضى عن معنى، ولا النّاظم لها بمقتف في ذلـك رسـما من العقل اقتضى أن يتحرى في نظمه لها ما تحراه، فلو أن واضع اللّغة كان قـد قـال: ربض مكان ضرب لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد، وأما نظم الكلام: فليس الأمر فيه كذلك، لأنّك تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في الـنّفس فهو نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النّظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق»[2]، وهو يؤكّد هنا فكرته في أن نظم الكـلام يقـدم ترتيـب المعاني على ترتيب الألفاظ، وينفي أن يكون النّظم مجرد ضم الشيء إلى الـشيء هكـذا عبث، أما نظم الكلام بعضه إلى بعض ووضعه فهو يبرز في فن الأدب بـشكل خـاص حيث ذكر حسين الصديق رأيا لمسكويه: "إذا اختار المختار الحروف المؤلّفـة بالأسـماء حتّى لا يكون فيها مستكره ولا مستنكر، ووضعها من النّظم في مواضعها، ثم نظمها نظم آخر – أعني وضع الكلمة إلى جنب الكلمة – موافقا للمعنـى غيـر قلـق فـي المكـان ولا أقسام الكلام، ومتى دخل عليه الخلل في أحد هذه المواضع الثلاثة اختلـت صـناعته وأبت النفس قبول ما نظمه من الكلام بحسب ذلك"، وهذا الرأي يتخذ اللّغـة أداة لـلأدب ودور الأديب ينحصر في تركيب الكلمات من الحروف، وصوغ هذه الكلمات في تراكيب أشبه بالعقود تعبر عما يريد من صور وأفكار، وكأن العمليـة عمليـة رياضـية تعتمـد على النّسب الموسيقية للأصوات ولا دخل فيها للأثـر المعنـوي الـذي يتركـه اللّفـظ أو التركيب في نفس متلقّيه، وهذا تفسير عقلي منطقي.

1 - الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ط3، ص 52.

2 - المصدر السابق، ص 50، 51.

فالأديب يحس بالمعاني والصور في أعماق ذاته، وتولّد الكلمات والتراكيب من غير أن يتدخّل في ولادتها تدخّلا مباشرا تؤثّر في ذلك كلّه عناصر كثيرة، تعود إلى موهبة الأديب وقدرته اللّغوية وثقافته والحياة الاجتماعية المعيشية التي يعيشها بالإضافة إلى البيئة والعصر بشكل عام.[1]

تحدث حازم القرطاجنّي عن فكرة التأليف والتلاؤم حيث يقع التلاؤم في الكلام على أنحاء: منها أن تكون حروف الكلام بالنّظر إلى ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها، وائتلاف جملة كلمة مع جملة كلمة تلاصقها، منتظمة في حروف مختارة متباعدة المخارج مرتّبة الترتيب الذي يقع فيه خفّة وتشاكل ما، ومنها ألاّ تتفاوت الكلم المؤتلفة في مقدار الاستعمال، فتكون الواحدة في نهاية الابتذال والأخرى في نهاية الحوشية وقلّة الاستعمال، ومنها أن تناسب بعض صفاتها مثل أن تكون إحداهما مشتقّة من الأخرى مع تغاير المَعنَيين من جهة أو جهات تتماثل أوزان الكلم أو تتوازن مقاطعها ومنها أن تكون كلّ كلمة قوية الطلب لما يليها من الكلام، أليق بها كل ما يمكن أن يوضع موضعها[2]، «فأجود الشّعر ما رايته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنّه قد أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللّسان كما يجري الدهان وكذلك حروف الكلام، وأجزاء البيت من الشّعر تراها مختلفة متباينة، متنافرة، مستكرهة تشقّ على اللّسان وتكده والأخرى تراها سهلة لينة، ورطبة مواتية، سلسلة النّظام، حقيقة خفيفة على اللّسان حتّى كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وحتّى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد»[3]، وهذا نتيجة ذلك الانسجام والتلاحم بين الكلمات، فالتنافر في الكلام المركّب يجعل الكلمات ثقيلة على اللّسان في صورتها الجديدة، بالرغم من أن مفرداتها فصيحة إذا أخرجت من هذا السياق، وهناك تنافر شديد وذلك لالتقاء مجموع كل كلمة من مجموع الأخرى ومثّلوا له بهذا الشّاهد:

وقبر حرب بمكان قفر      وليس قربَ قبر حرب قبر

---

1 - ينظر: الصديق حسين، فلسفة الجمال ومسائل الفن، ص 226.

2 - ينظر: القرطاجنّي أبو حسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 222.

3 - الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 68.

فتركيب الألفاظ في هذا البيت أدى إلى تنافره، وذلك التقارب بين ألفاظه يجعلنا نتعثّر في نطقه، وهناك تنافر خفيف، والثقل فيه ناتج من اجتماع كلمة مع كلمة أخرى قريبة منها خاصة من حيث مخارج الحروف كقول أبي تمام:

كريمُ متى أمدحه أمدحه والورى    معي وإذا ما لمته لمته وحدي

ففي تكرار امدحه مرتين متتاليتين، أدى إلى الثقل والعسر، في النطق لاحتوائها على الهاء والحاء المتقاربتين مخرجا.[1]

وحتّى يجتنّب الشّاعر هذا التنافر بنوعيه عليه الاهتمام بنظم الكلام، ومن حسن الوضع اللفظي أن يؤاخي في الكلام بين كلم تتماثل في مواد لفظها أو في صيغها أو في مقاطعها فتحسن بذلك ديباجة الكلام وربما دلّ بذلك في بعض المواضع أول الكلام على آخره ومن ذلك وضع اللّفظ إزاء اللّفظ الذي بين معنييها تقارب وتناظر من جهة ما لأحدها إلى الآخر انتساب وله به علقة وحمله عليه، في الترتيب فإن هذا الوضع في تأليف الألفاظ يزيد من الكلام بيانا وحسن ديباجة واستدلالا بأوله على آخره.[2]

والانسجام عند أهل البلاغة هو أن يأتي النّاظم أو النّاثر بكلام خال من التعقيد اللّفظي والتعقيد المعنوي، بسيطا، مفهوما، دقيق الألفاظ، جليل المعنى، لا تكلّف فيه ولا تعسف يتحدر كتحدر الماء المنسجم فيكاد لسهولة تركيبه، وعذوبة ألفاظه، أن يسيل رقّة ولا يكون ذلك إلاّ في من هو مطبوع على سلامة الذوق، وتوقّد الفكرة، وبراعة الإنشاء وحسن الأساليب.[3]

وقال بعضهم كما ذكر الجاحظ: "وإذا طال الكلام عرضت للمتكلّم أسباب التكلّف، ولا خير في شيء يأتيك به التكلّف".[4]

ويهدف الأديب دائما إلى الكلمة المثمرة، التي ترسم صورة جيدة للتعبير بدقّة متناهية في إثبات المعنى، الذي يريد أن يؤكّده، ويقرره في النّفس، وصورة إثبات المعنى

1 - ينظر: حسن الشيخ عبد الواحد، التنافر الصوتي والظواهر السياقية، ص 10، 11.

2 - ينظر: القرطاجنّي حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 224.

3 - ينظر: السيد أحمد الهاشمي، جواهر الأدب، ص 33.

4 - الجاحظ، البيان والتبيين ، ج1، ص 115.

هي التي يهتم ببيان أسبابها وعللها البلاغيون، ولهـا طـرق لا نهايـة لهـا، وتختلـف هذه الطرق تبعا لاختيار الألفاظ وخصائص التراكيب.

**التطبيق:**

يتأثّر الإنشاد بطبيعة الجمل ودلالتها وتنغيمها، فقد يكون تنغـيم الجمـل صـاعدا في الجمل الاستفهامية، وهابطا في الجمل الخبرية، وهذا ما لا نجده في النّص المدون.

يعمد درويش بحثا عن الخصوصية اللغوية/ الشّعرية إلى توظيف النّموذج اللغـوي الحضوري، وبذلك تصبح المعاينة البصرية شرطا ضروريا، ويـشترط هـذا المـذهب الشعري أسلوب الإنشاد التمثيلي، بيد أن هناك دافع آخـر يـلازم درويـش ويحرضـه على هذا السلوك الإبداعي عندما يتعلّق الأمر بالقصيدة الميدانية، حيث يغدو الشاعر رهين النقل الوفي للمعطيات العينية، مثلما هو الحال في (مديح الظلّ العالي) كما يبدو مما يلي:

حاصر حصـارك .. لا مفر

سقطـت ذراعـك فالتقطهـا

وسقطـت قربـك ، فالـتقطنـي

واضرب عدوك بي.. فأنت الآن حر

حر وحر..[1]

فمن خلال طلب الفعل الآني (اضرب، التقطني) تبدو القصيدة أكثر حضورية في بنيتهـا اللغوية، لأن دلالاتها لا تتطلّب التّأجيل، وقد كان للمعايشة الواقعية فعل الطابع الاملائـي الذي يستبعد البلاغة والانتظام النّحوي مبنيا على التسلسل الكلامي المتولّد عـن التـوهج الحماسي الذي يتطلّبه الموقف الشّعري.

لقد كان لشعور درويش بالحاجز القهري الذي يفصله عن الأرض/ الحبيبة رد فعل فنّي جمالي أملى عليه ضرورة نقل الجماعي إلى الفردي، ومن ضمن ذلـك الإحـساس بزوال الحميمية بينه وبين هذه الحبيبة، وذلك ما أنتج توترا دراميا هائلا سـاعده كثيـرا على تفجير الطّاقة اللّغوية الإيقاعية التي بدا متوفّرا عليها منذ بواكيره الشّعرية.

1 - درويش محمود، مديح الظل العالي، ص 36.

يملك درويش معرفة واسعة باللّغـة العربيـة، وبمفرداتهـا اللّغويـة والـشّعرية فهو لا يتعثّر في البحث عن ألفاظه ولا يحس القارئ في قـصائده بمـا نحـسه أحيانـا في شعراء آخرين تكون تجاربهم الروحية أكبر من قدرتهم على التعبير، وينشأ عن ذلـك نوع من الاضطراب الفنّي لا شك فيه، ومع اللّغة الشّاعرة نجد الحدث (الفعل)، قد تجاوز الالتزام بثلاثية الماضي والحاضر والمستقبل، إلى أن يكون في هيئـة الماضـي، ولكنّـه على الزمن الحاضر وفي هيئة الحضور ويدلّ على مضي البداية أو استمراها وانطلاقهـا إلى المستقبل بالإضافة إلى الأقسام الثلاثية المعروفة، والحكم السياق.[1]

تؤدي العناية بالمعنى إلى التفريق بين الاسم والفعل، لأن الاسم يسبق الفعل ويدلّ على الجوهر، أما الفعل فيدلّ على العمل والجوهر يسبقه.[2]

ويغلب فعل الأمر في مقطع درويش نظرا لطبيعة موضوعه، وهو الحثّ علـى التحـدي والصمود في قوله: (حاصر/ اضرب/ التقطها/ التقطني)، بيد أن الأمر هنا أمر فنّي وليس حقيقي.

أما عن زمن المضارع والماضي فنجدهما على التوالي: (أحفظ / أقـول) و (سـقطت / تبقى/ سقطت).

يعرف النّحاة الفعل بأنّه ما دلّ على حدث وزمن، ودلالته علـى الحـدث تـأتي عن اشتراكه في مادة اشتقاقه، واثبات الزمن على المستوى الصرفي من شـكل الـصيغة أن الزمن هنا وظيفته الصيغة المفردة ومعنى أن الزمن يأتي علـى المـستوى النّحـوي من مجرى السياق أن الزمن في النّحو وظيفة السياق وليس وظيفة صيغة الفعل، لأن الفعل الذي على صيغة فعل قد يدلّ في السياق على المستقبل، والذي على صـيغة المـضارع قد يدلّ فيه على الماضي.[3]

1 - ينظر: سلطان منير، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي، ص 196.

2 - ينظر: عزوز أحمد، المدارس اللّسانية أعلامها، مبادئها ومناهج وتحليلها للأداء التواصلي، دار الأديب للنشر والتوزيع ، ص 56.

3 - ينظر: تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 104.

وتظهر القيم الجمالية للنظامين – الجملة الاسمية والجملة الفعلية- في كون الأولى قـادرة على اختصار كثير من وجوه البلاغة القديمة وإغنائها بفنون التصوير والتشكيل، كالتشبيه وأساليب المبالغة والمواضع النّحوية وما إلى ذلك.

ومن الجمل الاسمية في مقطع درويش نذكر:

- ظهري أمام البحر / هي آخر الطلقات / أشلاؤنا، أسماؤنا لا. لا مفر

وباعتبارها جملا اسمية فهي دالة على الفعلية الشعرية من سكونيتها التي تضيق مجـالات التشعير اللغوي أمام الذّات المبدعة، ناقلة الفاعلية التجريبية من التكـريس إلـى الفـرادة الجمالية.

ومن الجمل الفعلية نجد:

- حاصر حصارك / سقطت ذراعك / اضرب عدوك بي / سقطت قربـك / أحفـظ الذمة.

ونلاحظ كثرة الجمل الفعلية في هذا المقطع نظرا لطبيعة الموضوع، فاللغة العربية تمـنح فرصا ممتازة للشّاعر تساعده على اختيار الوضع الأمثل الذي يبرز من خلاله المضمون في شكل أنيق، سواء على مستوى الكلمة أو الجملة أو الجمل أو الأسلوب، وفنون الإيقاع رحيبة، فسيحة المدى.[1]

وما يستدعي انتباهنا بما لا يدع مجالا للشك ذلك التآلف والتّشاكل بين أصـوات ألفاظـه وتراكيبه، وهو سبب حدوث ذلك الإيقاع المتميز، فالألفاظ الرشيقة تجري فـي تركيبهـا مجرى الحروف أنفسها فيساند بعضها بعضا، فتؤلّف في تناغمها نظمـا موسـيقيا يثيـر وجدان المتلقّي.

ففي قول درويش: (حاصر حصارك) يبرز لنا إيقاع صوتي موافق للدلالة، وهذا الإيقـاع يكمن في الحروف والألفاظ والعبارات، فهي موزونة على بنية موسيقية سـليمة، ولعـلّ السبب في ذلك هو أن الشّعر يسمع أكثر مما يقرأ، فلا غرابة أن تراعى فيه سمات الفـن المسموع.

1 - ينظر: سلطان منير، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، ص 291.

إن الإيقاع العميق في الأسطر ناتج عن دقّة التوزيع وحسن تناسق الحروف لتشكّل وحدة تركيبية متراصة ومتلاحمة في صيغة سليمة متلائمة مع مخارج النطق والصوت.

يلاحظ كذلك في المقطع طباق غير مباشر بين (حاصر حصارك) و(حر وحر)، فالحصار سجن وأسر، والحرية إطلاق سراح.

ونجد الشّاعر يكثر من ربط الكلمات بحرف العطف "الواو" مثل: (البحر والأسوار) (ولكنّي قد أحفظ الذمة)، (واضرب عدوك بي)، (وسقطت قربك)، (حر وحر)، حيث تساهم أدوات الربط في إحكام سلسلة الكلمات وتناسقها وتآلف المعنى فيها.

يذهب حسان تمام إلى أن الأسس التي تتحكّم في تحقيق الظواهر السياقية لا يتحتّم أن تنبني على ثقل العملية النطقية بالضرورة، وإنّما تنبني كذلك على مراعاة أمن اللّبس وعلى الاعتبارات الذوقية في صياغة السياق العربي، فالأساس الذي يتحكّم في تحقّق الظواهر السياقية إنّما هو كراهية التقاء صوتين أو مبنيين يتنافى التقاؤهما مع أمن اللبس أو مع الذوق الصياغي للفصحى.[1]

يشكّل الجناس الصوتي بعدا آخر من أبعاد المؤثّرات الصوتية النوعية في النص الأدبي. وقد تفطّن القدماء إلى قضية الجرس الصوتي وعلاقتها بالمعنى فأشاروا إلى تناسب الألفاظ بين الكلمات والجمل من خلال ائتلاف الحروف وتناسبها، والى القدرة على التهدي إلى العبارات الحسنة التي تشير إلى التلاؤم، والتلاؤم يقع في الكلام على أنحاء منها تكون حروف الكلام بالنّظر إلى ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها وائتلاف جملة كلمة تلاصقها، منتظمة في حروف مختارة متباعدة المخارج، مترتّبة الترتيب الذي يقع فيه خفّة وتشاكلا ما، ومنها ألاّ تتفاوت الكلام المؤتلفة في مقدار الاستعمال، فتكون الواحدة في نهاية الابتذال والأخرى في نهاية الحوشية، وقلّة الاستعمال.[2]

إن كل قصيدة لها خصائصها التركيبية الخاصة بها التي تتفاعل داخلها، وعلينا أن ننتبه لهذه الخصائص في داخل القصيدة، ولا يكون البحث عن شخصية الجملة

---

1 - ينظر: تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 263.

2 - ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النّص، ص 66.

في القصيدة إلاّ وسيلة لمحاولة فهمها على المستوى التركيبي، ولا يقلّ المستوى الصرفي والمعجمي والصوتي أهمية على المستوى التركيبي، باعتبار كل هذه وسـائل ضـرورية لبناء الجملة.

فالكلام الإبداعي هو الذي يظهر المشاعر، ويفصح عن العواطـف ويتـرجم الأحاسـيس المختلفة بألفاظ مختارة، متينة السبك، مضبوطة نحويا وصرفيا، تنقـل إلـى المـستمعين بطريقة مشوقة فيها إثارة وأداء أدبي، بحيث يـشارك المـستمعون الكاتـب أو المؤلّـف أو المنشد مشاركة وجدانية، وينفعلون بانفعالاته العاطفية، بالتـذوق الـشّعري والنثـري والقصصي.[1]

**2 - أهمية الوزن في الإنشاد:**

**أ- مفهوم الوزن وعلاقته بالعاطفة:**

نعلم أن الإيقاع ينقسم إلى إيقاع داخلي؛ يتعلّق بجرس اللفظة ووقعها على الـسمع الناشئ من تأليف أصوات حروفها وحركاتها وسكناتها ومدى توافقه مع دلالـة اللفظـة. وإيقاع خارجي؛ وهو التفعيلة والبحر والوزن فـي القـصيدة الـشعرية، أي مـا يحـس به في ظاهرة الجملة. حيث يرى محمد مندور أن الوزن يحدده كم التفاعيـل، فمراعـاة الفكرة تتحدث على الأساس الكمي في الشّعر العربي، وهي فكرة تأخذ في اعتبارها قياس الزمن وتحدده بوجود نوعين من المقاطع اللّغوية (ق) و(ط) الـذي يؤلّـف اجتماعهـا وحدات يفترض أن تشغل الزمن كلّه.[2]

فالوزن هو النّظام الموسيقي القائم على اختيار مقاطع موسيقية معينة يـدعى التفعـيلات فيكون لها نغم خاص نميز به بين الشّعر وآخر، ويسمى الوزن أيضا بالبحر، لأن الشاعر يستطيع أن ينظم على الوزن الواحد بحرا من القصائد أو عددا لا يحصى.

والتفعيلات الشّعرية :هي مقاطع موسيقية تنشأ عن تكرارها وفق نظـام خـاص يـسمى بالوزن أو البحر، وقد جعلها الخليل عشرة، ويهمنا منها ثمانية هـي: فعـولن، مفـاعيلن

---

1 - ينظر:عبد الهادي نبيل، أبو حشيش عبد العزيز، بسندي عبد الكريم خالد، مهارات في اللّغـة والتفكيـر، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع، 2003، ص178.

2 - ينظر: مندور محمد، في الميزان الجديد، ط2، مكتبة النهضة القارة، ص 07.

مستفعلن، فاعلن، متفاعلن، فاعلاتن، مفاعلتن، مفعولاتن، ومن هذه التفعيلات نشأت بحور الشّعر.[1]

وأوزان البحور الشّعرية متنوعة منها:

1- بحور مركّبة من تفعيلتين إحداهما خماسية والأخرى سـباعية (طويـل) المديـد والبسيط.

2- بحور تنتجها التفعيلاتان اللّتان تحتويان على سبب ثقيل (//) أي مفاعلتن متفاعلن وهي الوافر والكامل.

3- بحور صافية تنتجها التفاعيـل الـسباعية: مفـاعيلن – مـستفعلن – فـاعلاتن وهي الهزج ، والرجز، والرمل.

4- بحور تحتوي على وتد مفروق (/0/) في إحـدى التفعـيلات، الرجـز الـسريع المنسرح.

5- بحور صافية تنتجها التفعيلتان الخماسـيتان: فعـولن، فـاعلن وهـي المتقـارب والمتدارك.[2]

وتجمع البحور كلّها في قول الشّاعر:

طويل يمد البسط بالـوفر كامل ويهزج في رجز ويرمل مسرعـا

فسرح خفيفا ضارعا تقتضب لنا من اجتثت من قرب لتدرك مطمعا [3]

ما من شك في أن التماثل الصوتي للتفعيلات العروضية، يعـد عمـدة المـؤثّرات الصوتية النوعية في حدوث الإيقاع الموسيقي في النّص الشّعري، ويرجع هذا إلى الكمية الصوتية للتفعيلة الواحدة التي تحوي أكثر من مقطع صوتي، فعندما تتماثل هذه التفعيلات يحدث تماثل صوتي لأكبر كم مقطعي في القصيدة، وبذلك يشكّل الإيقاع الموسيقي بعـدا جوهريا في كلّ القصيدة من خلال تماثل هذه التفعيلات.[4]

---

1 - ينظر: بوزياني عبد القادر، الميسر في علم العروض والقوافي، ص 31.

2 - ينظر المرجع السابق، ص 32.

3 - ينظر المرجع نفسه، ص 79.

4 - ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النّص، ص 65.

وبما أن المقاطع اللّغوية مكافئة للسواكن والمتحركات فإنّه بإمكاننا أن نعطي للوزن هذا التعريف: «الوزن العروضي لنص هو سلسلة المقاطع اللّغوية الطويلة والقصيرة التي تقرنه بها».[1]

تتكون أوزان الشّعر العربي من مجموعات من التفاعيل "متساوية" مع اختلافات بسيطة تسمى "بالزحافات والعلل"، وهي الخلافات التي لا تؤدي إلى تغيير النسق الموسيقي العام للبيت الشّعري، وقد يكون بعضها مما تكاد تدركه الأذن، وإنّما يكتشف بالتقطيع لا بالترجيع، وبعضها الآخر يستدرج بعمليات تعويض عند "إنشاد الشّعر".[2]

وإذا كان الزحاف يختص بالحشو فإن العلّة تطرأ على العروض والضرب ولا يجوز وقوعها في الحشو مثلما لا يجوز وقوع الزحاف في العروض والضرب وذلك حتّى لا تتداخل الزحافات والعلل، وإذا كان الزحاف اختياريا، بمعنى أنّه يجوز فيه اللّجوء إليه والإعراض عنه، فإن العلّة تتطلّب الإلزام؛ أي يلتزم بها النص الشّعري من البداية إلى النهاية.[3]

وعلينا الإشارة أن كثرة الزحاف تسمج وتضعف الإيقاع من المبدأ، لكنّه يجب التنبيه ثانية أن الزحاف وإن وقع على التفعيلة إلاّ أنّه يحسب من خلال القصيدة، فإذا توالى فيها وأفرط يقبح من جودة الشّعر.[4]

والزحاف لا يحدث خلل واضطراب في موسيقى الشّعر ولا يحلّ بالإيقاع بل على العكس إذا اعتبره النقّاد مظهرا من مظاهر الثراء الإيقاعي خاصة في الشّعر العمودي المقفّى وهو يقضي على الملل والرتابة الإيقاعية، بالنسبة للمتلقّي، وهو ينوع في معاني الموسيقى، ويعتبره أداة إيقاعية في يد الشعراء إذا أحسنوا استعماله وذلك بالتقليل منه فيخصب الخطاب الشعري، أما إذا أساءوا استعماله وأكثروا منه فإنّه سيصبح مصدر

---

1 - حركات مصطفى، نظرية الوزن ، ص50.

2 - ينظر: عبد الدايم صابر، موسيقى الشّعر العربي، ص 67.

3 - ينظر: المرجع نفسه، ص 61.

4 - ينظر المرجع نفسه، ص 49

اضطراب وفوضى، ولذا اعتقد الأصمعي أن الزحاف في الشّعر كالرخصة في الفقه لا يقدم عليه، إلاّ ضيقه.[1]

يشير أبو السعود إلى أن « الزحافات والعلل تعمل على تعديل صور التفاعيل وإيقاعاتها الموسيقية، بما ينوع النّغمة الموسيقية في البحور المتشابهة»[2]

ويضيف أن تلك الزحافات قد كثرت في الشّعر الحديث مما جعل البعض يعتبره عيبا في الشّعر الحديث، ولكن ارتفاع الإيقاع الحاد في الشّعر القديم جعل شعراء التفعيلة يميلون إلى التخفيف بشعرهم وهذا نفس ما حدث في شعر الموشّحات، من طول البيت وتغير الروي. ورغم أهمية العلل الجارية مجرى الزحاف في تنغيم إيقاع الشّعر إلاّ أن أغلبها لم يقع في الشّعر العربي إلاّ نادرا.[3]

يدخل الوزن الكلمات في تنظيم مقطعي معين، وهذا يستدعي بطبيعة الحال الكلمات التي تناسب هذا التنظيم، فالوزن يعبث في أجزاء الجملة يدفع بعضها في المقدمة، ويؤخّر بعضها، ويرتّب بينها بطريقة خاصة حتى تأتي القافية مستقرة في موضعها المقدر، فتمثّل فاصلا صوتيا أو سكتة في توالي النطق وتتابعه، تهيئه لبيت جديد أو لدائرة مقطعية جديدة تعرف بوحدة الإيقاع للقصيدة.[4]

وإذا وجد صراع بين البحر والتركيب فإن البحر دائما هو الذي ينتصر، وينبغي أن تخضع الجملة لمتطلّباته، وكل بيت بلا استثناء تعقبه وقفة طويلة إلى حد ما، فبناء البحر الشّعري يقوم في أساسه على اعتبار وحدة البيت ذات شقّين يفضل في الإنشاد أن يظهر كلّ شقّ على حدا حتى مع وجود البيت المدور مع أن نسبة التدوير ضئيلة جدا في الشّعر القديم.[5]

إن ضرورة الاتّساق بين الموضوع الشّعري ونغمه الموسيقي، جعل بعض الدارسين يربطون بين عاطفة الشّاعر وبين الوزن الذي يتخيره لموضوع تجربته

---

1 - ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص 119.

2 - أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشّعر العربي، ص 06.

3 - ينظر: المرجع نفسه ص 10و 15.

4 - ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص 37.

5 - ينظر: المرجع نفسه، ص 27.

في قصيدته، وهي قضية شائكة أثيرت من النقاد قديما وحديثا، ولم يحسم القول فيها بعد فبعض النقّاد ينتصر لها مثل بدوى عبده، وبعضهم يرفضها مثل عز الدين إسماعيل وبعضهم حاول إضفاء صيغة العلمية عليها، وكذا الربط بين الوزن والعاطفة، وهو ربط جيد حينما يكون مفسرا للحالة الانفعالية لدى الشّاعر. وهذا الربط العلمي الطبي بين العاطفة والوزن يتفق فيه إبراهيم أنيس مع الغربيين فيقول: يربط الغربيون في بحثهم وزن الشّعر بينه وبين نبض القلب الذي يقدره الأطباء للإنسان السليم بعدد 76 مرة في الدقيقة، ويرون صلة وثيقة بين نبض القلب وما يقوم به الجهاز الصوتي وقدرته على النطق بعدد من المقاطع، ويقدرون أن الإنسان في الأحوال العادية يستطيع النطق بثلاثة من الأصوات المقطعية كلّما نبض قلبه نبضة واحدة، فإذا عرفنا أن بحرا كالطّويل يشتمل على 28 صوتا مقطعيا أمكننا أن نتصور أن النطق ببيت الطويل يتم خلال تسع نبضات من نبضات القلب، على أن نبضات القلب تزيد كثيرا من الانفعالات النّفسية في الفرح غيرها في الحزن واليأس، ونبضات قلبه حين يتملّكه السرور سريعة يكثر عددها في الدقيقة، ولكنها بطيئة حاسمة.[1]

وقد خيل لبعض النّاس أن موسيقى الشّعر تنبعث من تفاعيل الوزن في تواتر المتحركات والساكنات، أو تلاحقها، الواقع أن الوزن يفيض بنغم إذ تتفق حروفه على غرار معين إلاّ أن الوزن آلية التفاعيل تذهب بذهوله إلى شيء من الرتابة، لذلك لا ينبغي أن نتواكل على الوزن لنقل شجو النفس، لأن نغمه خارجي مستقر فيه، لا مشاركة للشّاعر بخلقه إلاّ بقدر ما يجيز ويجزئ من تفاعيله، فهو نغم سهل لا معاناة ولا ذاتية فيه، بيد أنّه بالرغم من ذلك، يبقى لطبيعة الوزن بعض الأثر في تجسيد التجربة لأن الوزن مطبوع على نغم يوحي بالشجو أو الضجيج، بالحزن أو الفرح، بالنّوح أو الحماسة، كما انّه يصلح الخفيف للتعبير عن الحماسة والخطابة.[2]

يذكر صابر عبد الدايم أنّنا نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشّاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع، يصب فيه من أشجانه ما ينفّس

1 - ينظر: عبد الدايم صابر، موسيقى الشّعر العربي، ص 20.

2 - ينظر: غريد الشيخ، المتقن في علم العروض والقافية، دار الراتب الجامعية، ص 12، 13.

عنه حزنه وجزعه، فإذا قيل الشّعر وقت المصيبة والهلع تأثّر بالانفعال النّفـسي وتطلّـب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفّس وازديـاد النبـضات القلبيـة، ومثـل هـذا الرثـاء الذي قد ينظم ساعة الهلع والفزع، لا يكون عادة إلاّ في صورة مقطوعة قصيرة، لا تكـاد تزيد أبياتها عن عشرة، أما تلك المراثي الطويلة فأغلب الظن أنّها نظمت بعد أن هـدأت ثورة الفزع واستكانت النّفوس باليأس والهم المستمر[1]، وهذا دليل على علاقـة العاطفـة بالوزن.

يتأتّى توزين الشّعر وتوقيعه انطلاقا من الانسجام النّفسي، والتـوازن الحـسي الانفعـالي ما يؤكّد صفاء منطلقات القدماء الإبداعية، ومصداقية مرجعياتها الإنسانية.

يؤكّد جان ماري غويو أن الشّكل لا يتطور دون تطور المعاني، فالانفعال في نظره هو المبدأ النّفسي للكلام الموزون والانفعال إنّما ينـشأ عـن عاطفـة، والعاطفـة إنّمـا هي في نظر علن النّفس فكرة عفوية مازالت مبهمة، هكذا يكون الفكر هو المبدأ الأخيـر للكلام الموزون.[2]

فائتلاف المعنى مع الوزن هو أن يكون المعنى مفصلا على قدر الوزن، مما لا يـضطر الشّاعر إلى الغموض أو التعقيد حتى يستقيم.

**ب- الوزن في الشّعر العمودي وشعر التّفعيلة:**

كان أكثر ما صمد من جوانب العمود في القصيدة العربية أمام المتغيرات المتعاقبة عليه، جانب الوزن والقافية، أو بنية الإيقاع الخارجية، التي ظلّت بما فيهـا مـن مرونـة شديدة قابلة للتقلّص، والامتداد، والتجزئ، والاتّساع، والتفتيت، وإعادة البناء.[3]

يعتبر البيت التقليدي ظاهرة سـمعية قبـل أن يكـون ظـاهرة خطّيـة يتكـون من مصطلحين مستوحيين من بيئة العرب وثقافتهم، وواقعهم وهما "الصدر والعجز"، وقسم البيت الواحد إلى "مصراع أول" ومصراع ثاني"، لكونهما يشكّلان باب البيت أو الخيمـة ويمنحا معا خطين موافقين، يفصل بينهما بياض "قاسـمة"، تقـدر بـسكتة فـي الـزمن

1 - ينظر: عبد الدايم صابر، موسيقى الشّعر العربي، ص 21.

2 - ينظر: جان ماري غويو، مسائل في فلسفة الفن المعاصر، ص 211.

3 - ينظر: علاوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشّعر العربي، ص 77.

الموسيقي، يمنحان من الأبيات المتتالية عمودا قائما في شكل متوازٍ "المصراعين" والصدر يتكون من حشو وعروض، والعجز من حشو وضرب.[1]

إن الشّعر العربي الملتزم بالشّطرين، المتمسك بالعروض الخليلي لم يتجمد عند "القالب الواحد" الملتزم بالقافية الواحدة، بل تعددت قوالب هذا الشّعر الموسيقية وارتبطت هذه القوالب بالغناء، والأناشيد وكان الشّاعر نفسه يغنّي أشعاره، ويفتخر بذلك في العصر الجاهلي، وحتّى في المعارك كانت الأشعار تغنّى.[2]

ومازال الشكل التراثي للشّعر العربي – في نظر عبد الدايم صابر – ملائما للتجارب الشعرية الحديثة، والعصر لم يتجاوزه بعد، بل القصور يكمن في النّظامين الذين يسيئون إلى الشّعر المقفّى، حين ينظمون كلاما ليس فيه من الشّعر إلاّ الهيكل الأجوف المتمثّل في الوزن والقافية، أما غير ذلك من مقومات التجربة فلا وجود له، إن الجمود لا يتّفق مع الثبات، فالجمود يعني الوقوف بالشّعر والعقل، والخيال، عند محطّة زمنية تجاوزها العصر، وأصبحت من مخلّفاته، أما الثبات في الشكل الشّعري يعني ملاءمة شعر الشّطرين للتجارب الشّعرية المعاصرة بما تتضمن من حداثة أسلوبية، وصياغة فنّية إيحائية، ولغة تركيبية، والشعر العمودي لا تأبى طبيعته الخصائص التعبيرية شتّى التيارات الفكرية والحضارية، إذا مارسه متمكّن موهوب، أما في الشّعر القديم فيتكون من موسيقى، أوزان، وقواف، وإنّه يكمن خلفها أيضا موسيقى خفية، نجدها في اختيار الشّاعر لكلماته ثم في قدرته على الملاءمة في الحروف والحركات، حيث يضيف بمثل هذه الصنعة الخفية شيئا كثيرا إلى المعنى.[3]

لم تلتزم حركة التجديد في الشّعر الحر بالإطار الموسيقي والعروضي لشعر الشطرين، الذي تحركت في إطاره حركات التجديد في موسيقى الشّعر منذ العصر الأموي إلى العصر الحديث، فأوزان الشّعر الحر خرجت عن نظام العروض الخليلي خروجا كاملا، بحيث لم يعد البيت مكونا من شطرين متساويين، وملتزما بتفاعيل البحر وأعاريضه واضربه وزحافاته، وعلله في كل تشكيلاته التي تطرأ عليه، ولكن نجد

1 - ينظر: تبرماسين عبد الرحمن، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ط1، دار الفجر، 2003، ص 46.

2 - ينظر: عبد الدايم صابر، موسيقى الشّعر العربي، ص 199.

3 - ينظر: المرجع نفسه، ص 53، 54.

أن الشّعر الحر يخرج عن نظام البيت التّام والمجزوء، والمشطور، فقد أصبحت التفعيلـة هي النّظام الموسيقي في الشّعر الحر، ولذلك أثر أن يطلق عليه "شعر التفعيلة"، أو "شـعر الشطر الواحد"، فإن الأشطر تكون غير متساوية، وتسمى " السطر الشعري"، فمثلا يمكن أن نجد القصيدة مكونة من عدة أسطر شعرية تتفاوت في عدد التفعيلات.[1]

اتّجه المجددون إلى شعر التفعيلة وهذا الشّعر القائم على بعض الأسس منها وحـدة التفعيلة في القصيدة، ثم عدد التفعيلات في كلّ سطر ثم حرية الروي والنّظر إلى القافيـة دون الالتزام بها، أما موسيقى الشّعر فتخضع للحالة النفسية للشاعر ويلاحظ أصحاب شعر التفعيلة يستخدمون تفعيلة واحدة يلتزمونها، ويكون هذا في تفعيلات البحور الصافية الستة وهي الرمل والكامل والهزج، والرجز والمتدارك والمتقارب، وكمـا أن شـعر التفعيلـة يتلخّص من عيوب الشّعر العمودي من كلمات قد تجلب للوزن أو القافية، لأنّـه يخـضع طول السطر الشّعري للمعنى، ولا يخضع المعنى لطول السطر، وهكـذا يتّفـق الـشّاعر التفعيلي حيث يريد ويسير حيث يشاء دون التقيد بعدد التفعيلات، وقد ينتقل شاعر التفعيلة من روي إلى روي، وبذلك يتفاوت شعراء التفعيلة بين نظام الروي المتـراوح، ونظـام الروي المتوالي، وقد اتّسع التجديد مع احتكاكنا بالغرب.[2]

أن السطر الشّعري تركيبة موسيقية للكلام، لا تـرتبط بالـشكل المحـدد للبيـت الشّعري، ولا بأي شكل خارجي ثابت، وإنّما تتّخذه هذه التركيبة دائما الشكل الذي يرتـاح له الشاعر أولا، والذي يتصور أن الآخرين كذلك من الممكن أن يرتاحوا لـه، فالتفعيلـة من غير شك هي أساس النّظام الصوتي الذي يقوم بتكراره الشّعر، فإن يكن للبيت التقليدي نظام خاص يتعلّق بعدد التفعيلات المستخدمة في البيت، لقد جاء هذا النّظام تاليـا لنظـام آخر أدقّ وأخص، هو نظام التفعيلة ذاتها، وكلّ من يراجع كتب العـروض، أي أسـاس الميزان الموسيقي للكلام؟ إن التفعيلة ليست صوتا مفردا بل عددا صغيرا من الأصـوات ينظّم بعضها إلى بعض في نسق بعينه، واختلاف هذا النّسق هو سبب اختلاف التفعيلات.[3]

---

[1] - ينظر: المرجع السابق، ص 211.

2 - ينظر: أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشّعر العربي، ص 95.

3 - ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 83.

حاولت قصيدة التفعيلة الريادية تأسيس قواعد استقبالية جديدة مبنية علـى المـضمون الفكري الثوري أساسا، وعلى بعض القيم الجمالية الجديدة المتّصلة بالـصورة الـشّعرية وبنائها ضمن قانون المفارقة أو ما يسميه كمال أبو ديب "مسافة التوتر" أو "الفجوة"، حيث تتحقّق الدهشة في نفس المتلقّي وتحدث المفاجأة، وهما عنصران مبنيان على عكس قانون التوقّع القديم "حيث يتم الإحتفاء بكسر التوقّع، وقد كان لعنصر التموج الإيقاعي في سطور النّص التفعيلي عنصر المزاوجة بين الداخل والخـارج فـي بنيتـه الإيقاعيـة، إضـافة إلى عناصر أخرى فنّية كالاتّكاء على الرموز والموروثات الشعبية، وتوظيف الأسـاطير. كان لكلّ ذلك دور في تأسيس قواعد استقبالية جديدة خاصة بـالنّص التفعيلـي الريـادي الذي خلق له جمهورا عريضا من القراء والمستمعين على الرغم مـن كـون عناصـر المضمون هو قاعدة التلقّي عند ذلك الجمهور العريض.[1]

فأول ضربة أنزلتها القصيدة الجديدة بالقارئ الكلاسيكي هي تلك التي تلقتهـا عينـاه وعلى الرغم من ذلك ظلّ للأذن نصيبها الوافر في القصيدة الجديدة، نظرا لانبناء إيقاعها الوزني على نظام التفعيلة، والتي هي الوحدة الموسيقية الأساسـية فـي كـلا النظـامين وهو اختلاف يجعل التفعيلة، مرتبطة بحركة الذّات الشّاعرة، وقرارها الـداخلي الخـاص في قصيدة التفعيلة، ولم يعد الإيقاع التفعيلي مرتبطا بأنماط قـارة مـن الفكـر والحيـاة على المستوى الاجتماعي العام، كما كان الأمر في إيقاع البيت الخارجي، بل صار الإيقاع صورة لحركة الذّات الشّاعرة في بعدها الجماعي والفردي الخاص، لذلك ارتـبط إيقـاع التفعيلة بالعين مثلما هو مرتبط بالأذن، وصارت العلاقة بين السمع والبصر علاقة دائرية متكاملة في القصيدة العربية الجديدة، بعد انعتاقها من أسر البيت وحدود الأذن.[2]

إن الخروج عن بنية القصيدة القديمة ليس مجرد تمرد لا يستند إلى مبررات، سـواء على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون، بقدر ما هو حاجة ملحة أفرزتها ظـروف العصر آنذاك، تخليصا للشعر مما ليس منه، والابتعاد به عن الوضوح المسرف والقريرية الفجة، والموضوعية العلمية، إذ تقرر في بنية نظام القصيدة الكلاسيكية الوضـوح عمـاد

1 - ينظر: علاوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشّعر العربي، ص 105، 106.

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص 85، 86.

الشّعرية، وبه يتحدد أفق الانتظار بين الشّاعر والمتلقّي وبذلك تتوحـد شـفرة الخطـاب مبدئيا.[1]

وتبقى "التفعيلة" في الشعر هي المعيار الذي تتحكّم إليه، وعلينا أن نتذكر أن "الـشّعر الحر" ليس خروجا على قوانين الأذن العربية، والعروض العربي، وإنّما ينبغي أن يجري تمام الجريان على تلك القوانين، خاضعا لكلّ ما يرد من صور الزحاف والعلل والضروب المجزوء والمشطور، وأن أي قصيدة حرة لا تقبل التقطيع الكامل على أساس العـروض القديم – الذي لا عروض سواه لشعرنا العربي – لهي قصيدة ركيكة الموسيقى، مختلفـة الوزن، ولسوف ترفضها الفطرة العربية السليمة.[2]

يصر بعض النقّاد على أن وزن الشّعر العربي لا يعتمد على الكم وحده، بـل لا بـد أن يشرك الكم نوع من الإيقاع في أثناء الإنشاد، يكون بمثابة عمليـة تعـويض توقـف بين أشطر تكثر فيها أحرف المد وأخرى تقلّ فيها هذه الأحرف أو تفقـد، وهـذا تلمـيح إلى وجود نوع من الإيقاع الداخلي في بناء قصيدة التراث العربية، ويرى البعض الآخـر أن الصرامة الإيقاعية للقصيدة الحديثة هي أساس بنائها، وأن القصيدة المعاصرة في أكثر أشكالها لم تتخلّ عن صرامة البنية الإيقاعية، وإن كانت قد استبدلت القافية والوزن بأشكال من الضوابط الأخرى، الموسيقى الداخلية – التداعي والتـوتر- والموسـيقى الخارجيـة التكرار- تركيبة الجملة –الالتفاف الدائري، والأساس أنّه ليست ثمة فـي الواقـع سـوى مستوى إيقاعي واحد، فالإيقاعات الداخلي والخارجي هما إطار لعملة واحدة.[3]

لا تعد موسيقى الشّعر مجرد أصوات رنّانة تروع الأذن بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقّي، لتهز أعماقه في هدوء ورفق، أما متى ينتهي الـسطر الـشّعري في القصيدة الجديدة فشيء لا يمكن لأحد أن يحدده سوى الشّاعر نفسه، وذلك وفقا لنـوع الدفعات والتموجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في حالته الشّعورية المعينة، ومن أجل

1 - ينظر: بوزيان أحمد، الرؤية بين الصوفي والشاعر في التجربة الشعرية المعاصرة، مجلّة عمان الثقافية الشهرية عدد 132، 2006، ص 04.

2 - ينظر: عبد الدايم صابر، موسيقى الشّعر العربي، ص 114، 115.

3 - ينظر: علاوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشّعر العربي، ص 122 و177.

ذلك برزت في الشّعر الجديد مشكلة القافية، ولم يكن الشّعر ليستغني عن القافيـة، لكنّـه يستطيع أن يستغني عن الروي المتكرر في نهاية السطور.[1]

يعرف مصطفى حركات القافية انطلاقا من تعريف الخليل بن أحمد الفراهيدي "القافية هي الساكنان الخيران من البيت وما بينه، مع حركة ما قبل الساكن الأول منهما "أو هـي ما بين الساكنين الأخيرين من البيت مع الساكن الأخير"[2]

تمثّل القافية جانبا صوتيا في القصيدة، وهي أبرز عنصر صوتي فيها، وفـي شـعر البيت يكون هذا الدور ظاهرا غير خاف، أما في الشّعر الحر، أو شعر التفعيلة فإن القافية فيه قد تغير دورها، فإذا اتّحدت مع القافية في هذه القصيدة برغم تباعد ما بينهما واستطالة البيتين الثّالث والرابع، ومع ذلك كانت القافية تأتي لتكمل دورة واسعة في البيتين الثالـث والرابع.

وهناك ثلاث محاور يمكن تناول القافية من خلالها ونلمس دورها في الجملة في الـشّعر القديم الذي يسمى بشعر البيت وهي:

1- **المحور الصوتي:** ويقصد به الجانب المحدد الذي يظهر في تكـرار أصـوات القافية.
2- **المحور المعجمي:** وهو يتضمن بالضرورة المحور الصرفي.
3- **المحور التّركيبي:** يمثّل نسيج متشابك لكـلّ المكونـات المنطوقـة والعميقـة وهذه المصادر تتداخل تداخلا حميما بحيث لا يمكن فصلهـــا في الجملة الحية، ولذلك يحسن تناولها متداخلة.[3]

فما القافية إلاّ أصوات متكررة في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة وهذا التكـرار له أهميته البالغة في الموسيقى الشّعرية، هي بمثابة الفواصل الموسـيقية يتوقّـع الـسامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان فترات زمنية منتظمة، وبعـد عـدد معين من مقاطع ذات نظام خاص هو الوزن. والقافية في الوزن العربي إن هي إلاّ رمـز جامع بين عمل الحركة وعمل المخرج وضربة الوزن، والـشّاعر العربـي إنّمـا عمـد

1 - ينظر: عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، ص 67.

2 - حركات مصطفى، نظرية الوزن، ص 208.

3 - ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشّعر العربي، ص 99، 100.

إلى القافية فقرنها بالوزن ليضفي عليها صبغا نغميا، متى اصطبغ الوزن به صار أكثـر تهيؤا الأداء ما يختلج في صدره من معان، وإن جاز لنا أن نشبه أبعـاد الـوزن ونـسبه الزمانية برنّات متناسبة، فإن موقع القافية من هذه الرنّات شبيه بموقع الكثافة من رنّـات الموسيقى، فمثلا الشدة التي تشتد عليها أوتار العود في قطعة ما.[1]

تتكون القافية من ستّة حروف هي: الروي، الوصـل، الـردف، الـدخيل، التّأسـيس الخروج، وستّ حركات وهي المجرى، النّفاذ، الحذو، التّوجيه، الرس، الإشباع.

وارتئينا الوقوف عند "الروي" فقط لدوره البارز في القافية.

الروي: لغة هو الجمع والاتّصال والضم ومن ذلك الرواء، وهو الحبل الذي يشد به المتاع والأحمال، وقيل سمي رويا لدلالته على التأنّي، والفكر والتدقيق فـي اختيـار الحـرف المناسب، وتكراره بعينه بشكل حريص في كلّ أبيات القصيدة، كما أن هناك من اعتبـره رويا أي عصمة يتم بها تماسك الأبيات وعدم تفرقها[2]، واصطلاحا، الروي: هو الحـرف الأخير من كل بيت، وهو الذي تبنى عليه القصيدة، وتنسب إليه، إذا غلب فيهـا صـوت الراء قلنا قافية رائية وإذا غلب فيها صوت الدال قلنا قافية دالية[3]، حيث يتخيـر الـشّاعر في الروي الحروف العالية الجودة، البالغة الوقع الموسيقي، ونحـن نعـرف أن حـروف الهجاء تتفاوت في الوقع الموسيقي لذا لا تصلح كلّها بأن توظّف كروي، فبعضها عـذب كاللاّم الباء، الراء، الميم، وبعضها أقلّ عذوبة كالحاء والفاء والعـين، وبعـضها منفـور تشمئز منه النّفس كالشّين والخاء والذّال، وحرف الروي ملزم بقيود في نظـام القـصيدة العربية القديمة فالشاعر يلتزم حرفا واحدا وحركة واحدة، كـالرفع مـثلا دون التّغييـر في الحركات، وإلاّ عد عيبا أخلى بالوزن الشّعري، وحرف الروي يساهم في بثّ إيقـاع نهائي متناعم صوتيا يؤدي إلى تشكيل قصيدة عذبة الجرس، خصوصا إذا أحسن الشّاعر استخدام الروي فيها.

ومنه فهناك حروف صالحة لأن تكون رويا وأخـرى لا، مثـل حـروف المـد الزائـدة أي التي ليست أصلا من أصول الكلمة، وكذلك الهاء المتحرك ما قبلها والتّنوين، ونـون

1 - ينظر: عبد الدايم صابر، موسيقى الشّعر العربي، ص 174.

2 - ينظر: تيبرماسين عبد الرحمن، العروض وإيقاع الشّعر، ص 37.

3 - ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

التّوكيد الخفيفة، فإذا كان الروي (تاء) من الأفضل أن يسبقها حرف مد، وإذا كان الـروي (كافا) حسن أن يسبقها مد سواء كان ألفا، وإذا كان الروي (هاء) حسن أن يسبقها حـرف مد.[1]

ينبغي الإشارة أن الشّعر الجديد لم يلغ الوزن ولا القافية، لكنّه أباح لنفسه أن يدخل تعديلا جوهريا عليهما لكي يحقق بهما الشّاعر من نفسه وذبـذبات مـشاعره وأعـصابه ما لم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه، فلم يعد الشّاعر حين يكتب القصيدة الجديـدة يرتبط بشكل معين ثابت للبيت ذي الشّطرين وذي التفعيلات المتساوية العدد والمتوازيـة في هذين الشّطرين، وكذلك لم يتقيد في نهايـة الأبيـات بـالروي المتكـرر أو المنـوع على نظام ثابت.

ولما كان الهدف من الصورة التشكيلية الجديدة هو إعطاء صورة إيقاعية للحالة الشعورية ولما كانت اللّغة العربية بحكم طبيعتها، ليست لغة إيقاعية، أو لم تألف أن تجعل منها لغـة إيقاعية فقد برزت أهم صعوبة فنّية أمام الـشّعراء فـي محـاولتهم التـشكيلية الجديـدة وهي كيف يجعلون القصيدة بنية إيقاعية ذات أثر ودلالة، دون أن يلغوا الوزن والقافية.[2]

يشير جان ماري غويو إلى أن القافية وسيلة لإبراز الإيقاع، وإذا نظرنا إلى القافية من هذه الناحية، وجدنا أنّها تستخرج بسهولة القوانين الفيزيولوجية والنّفسية، التي يخضع لها تكون البيت. وكلمة القافية (*la rime*) مشتقّة من كلمة الوزن أو الإيقـاع (*le rythme*) وإذا كانت القافية تتيح لنا الشّعور بمتعة الإيقاع، فإنها تتيح لنا الشّعور بمتعة أخرى، تلـك هي المتعة التي نحسها حين نسمع مرتين صوتا واحدا، أي جرسا بعينه، أي توافقا بعينـه من المعلوم أن لكل حرف صوتي في اللّغة جرسا، وأن الجرس إنّما هو انسجام بين النّغمة الأساسية والأصوات الثانوية.[3]

تعد القافية أشهر ما في البيت وقد وجه القرطاجنّي عنايته لدراستها مـن الجانـب النّفسي، فالنّفس تعنى بما يقع في القافية، ولذا يجب ألاّ تتضمن إلاّ ما يكون له موقع حسن من النّفس وفاقا للغرض، وهذه الالتفاتة من القرطاجنّي لها علاقة وثيقة بالإيقـاع وأثـره

1 - ينظر: رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشّعر العربي، منشأة المعارف بالإسكندرية، ص 143.

2 - ينظر: عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، ص 65، 66.

3 - ينظر: جام ماري غويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ص 176، 177.

النّفسي، فقد تنبه إلى أن القافية لتكرار رويها ووقوعها في آخر البيت، تتيح للقارئ فسحة من صمت تتجاوب فيه القافية في ذاكرته فتكون أعلق بالحافظة وأشد أثرا مـن سـواها من كلمات البيت، فأصداؤها تتردد في الذّهن، فإذا دلّت على أمر كريه أورثـت الـنّفس ضيقا وتبرما، وإذا دلّت على أمر طيب أو أحسن أورثتها أثرا طيبا.[1]

وبحكم أن «القافية جزء لا يتجزأ من المعنى، فإنّه ينبغي أن تكـون متممـة لـه فتـأتي كالموعود المنتظر يتشوقها المعنى بحقّه واللّفظ بقسطه، وإلاّ كانت قلقة في مقرها، مجتلبة لمستغن عنها».[2]

لا بد على الشّاعر من التّدقيق في اختيار القافية، لأن هناك قوافي نافرة وأخرى مـستحبة وعلى الشّاعر أن يحذر من استخدام الحروف النّافرة في قافيته، كالغين والطّـاء والظّـاء والثّاء والجيم والزاي، فموسيقاه الصوتية تقع على الأذن وقعا سيئا، وبالتالي فإن مردودها في النّفس لا يكون مستملحا.[3]

ويحذّر أدونيس الشّاعر من الوقوع في "الإقواء" أو "الإيطـاء" أو "التّـضمين" باعتبارهـا عيوب للقافية، وهذه الشّروط تؤكّد على خاصية الموسيقية في القافيـة أي أنّهـا مقـاطع صوتية إيقاعية كذلك تشابه حروف القافية المتكررة والاعتناء بالحركة الأخيرة فيها لأنّها حركة تترنّم بمنح القافية والقصيدة ككل التّناسق والتّماثل الذي يضفي عليها طابع الانتظام النّفسي والموسيقي والزمني.[4]

تبقى القيمة الصوتية للقافية تنبع من تلك الحاسة السمعية التي تفرق بـين مخـارج الحروف ودقائق النّغم، وهي مشتركة غير مميزة في لغات كثيرة، فلا شـعر فـي لغـة من اللّغات بغير إيقاع. وقد يجتمع كلّه من وزن وقافية وترتيل في القصيدة الواحدة، ولكنّه اجتماع نادر في لغات العالم، ميسور في لغة واحـدة علـى أكمـل الوجـوه لامتيازهـا بالخصائص الشّعرية الوافرة في ألفاظها وتراكيبها؛ وهي اللّغة العربية.[5]

---

1 - ينظر: عبد الدايم صابر، موسيقى الشّعر العربي، ص 164.

2 - المرجع نفسه، ص 151.

3 - ينظر: المرجع نفسه، ص 160.

4 - ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، ص 12، 13.

5 - ينظر: عبد الدايم صابر، موسيقى الشّعر العربي، ص 163.

يظهر كُلّ من البحر والقافية كغطاء خارجي يؤثّر فقط في الجوهر الصوتي دون أن يكون له تأثير وظيفي على المعنى، والمقال المنظوم يبدو إذن من وجهة نظر علم اللّغة مثل وحدات اللّغة الغير منظومة.[1]

**جـ - أهمية الوزن في الإنشاد:**

يشمل الإيقاع الداخل كما يشمل الخارج، وكما يشمل أيضا العمق والسطح، وكثيرا ما يتظافر الداخل مع الخارج من أجل تشكيل التّركيب الإيقاعي البديع، وإذا اجتزأ النّسج الكلامي بالداخل وحده يكون أدنى إلى النّثرية، وإذا اجتزأ بالإيقاع الخارجي وحده يكون أدنى إلى النّظمية، بينما الشّعر الكامل هو ذاك الذي يحتوي على الإيقاع الغني بصنفيه الإثنين بل يشمل أيضا العلاقة الثنائية بين الصدر والعجز[2]، فالشّعر مرسلة تحوي عناصر المراسلة النّثرية من لغة وكلام وفكر، ولكنّها تنحرف عنها لتصير تعبيرا مرتبطا بتنظيم معقّد، ظاهر أو غير ظاهر، يغاير تنظيم النّثر المباشر، ويتميز عنه بتخطّي المعنى الوضعي للكلمة، ويخلق ذاكرة جديدة لها غير ذاكرتها المعهودة، ولهذا خصصنا الشّعر بالإنحراف، أي أن المرسلة الشّعرية عادة لا تكون عادية، بل جديدة في إيصالها وفي نوع توجهها إلى المرسل إليه، إن لها طبقتين، إذ صح التعبير: أول طبقة هي النّثر، وثانية هي ما انحرف ليصير شعرا، وبالتالي ما تخطّى ذاكرته المألوفة فشطرها ليخلق فيها ذاكرة جديدة أو حطّم سقفه الدلالي وهذا هو تحديدا، الإنحراف الشّعري في الشّعر.

النّص ← نثر ← مرسلة ذات ذاكرة مألوفة.

النّص ← شعر ← مرسلة ذات ذاكرة منحرفة.

بقدر ما يكون الانحراف في النّص تكون شعريته، ولهذا نصوصا شعرية تقترب من الشّعر، ونصوصا شعرية تجنح إلى النّثر، لا يمكن للمرسلة الشّعرية أن تخلو خلوا تاما من النّثر مهما كانت درجة انحرافها، في حين أنّه يمكن أن تخلو المرسلة النّثرية من الشّعر تماما، وسبب هذا أن أداة الشّعر واللّغة، واللّغة بحد ذاتها نثرية.[3]

1 - جون كوين، النظرية الشعرية، ص 51.

2 - مرتاض عبد الملك، الأدب الجزائري القديم، دار هومه، 2005، ص 113، 114.

3 - ينظر: سقال دزيرة، من الصورة إلى الفضاء الشّعري، دار الفكر اللبناني، ص 62، 63.

والنّثر لغة من: «نثَر الشّيء ينثُره ينثِره نثرا ونثارا: رماه متفرقا، نثـره فـانتثر وتنثّـر وتناثر»[1]

إن إطلاق مصطلح النّثر على كل كلام خال من الشّعرية، وخصوصا من الإيقـاع في تمثل القدماء، لا يعدم بعض التّهجين، ذلك بأن المنثور من الألفاظ يـضارع المنثـور من الدر حذو النّعل بالنّعل؛ أرأيت أنّه لا يبلغ الدرجة الملائمة من الارتقاء به إلاّ إذا انتظم في عقد، وندرك بعض هذا التّهجين من تعصب ابن رشيق للشّعر على النّثر، حين يقـرر أن "كلّ منظوم أحسن من كلّ منثور من جنسه في معترف العادة" بيد أنّه لكلّ جنس منهما وظيفته التّبليغية ومكانته الفنّية ضمن أشكال التّبليغ القائمة على التماس الجمال الفنّي ابتغاء التأثير في المتلقّي.[2]

كتب بودلير: "من منّا الذي لم يحلم يوما بمعجزة النّثر الشّعري نثر يكون موسـيقيا بلا وزن ولا قافية، طيعا غير متصلّب لكي يتوافق مع الحركات الغنائية للروح وتمـوج أحلام اليقظة ورجفات الوعي!".[3]

فالحديث عن خصوصية اللّغة الشّعرية ألفاظا وتراكيبا، وصيغا وأساليبا قد يستدعي حديثا آخر عن اللّغة والشّعر، والأسلوبية والإنزياح وشعرية اللّغة، إضافة إلى بعض الظـواهر التي تسهم في منح التّركيب الشّعري خصوصية الجمالية، مثـل الحـذف والاعتـراض والتّقديم والتّأخير، والمحسنات المعنوية واللّفظية، والتكرار والازدواج والتّنسيق وغير ذلك من الظّواهر التي يتميز بها الخطاب الإبداعي، حيث تعطي اللّغة الشعرية النّص قدرتـه على الوصول إلى القارئ، وقد نبدأ من استفادة الشّاعر من الرصيد الدلالي الـذي تمتـاز به اللّغة.

يصر بعض النقّاد على أن الوزن ينظّم الخصائص الصوتية في اللّغة وهو يـضبط الإيقاع في النثر ويقربه من التّساوي في الزمان، وبالتالي يبسط الصلة بين أطوال المقاطع اللّفظية، وهو يبطئ التّوقيت ويطول أحرف المد بغية عـرض لـون الطبقـة الـصوتية أو النغمة الممدودة، وهو يبسط ويضبط الإنشاد ونغمة الكـلام، فتـأثير الـوزن يكـون

1 - الفيروزابادي، القاموس المحيط، ج2، ص 229.

2 - ينظر: مرتاض عبد الملك، الأدب الجزائري القديم، ص 80.

3 - جون كوين، النّظرية الشّعرية، ص 73.

في تحقيق الكلمات ودعم فاعليتها: يبرزها ويوجه الانتباه إلى صوتها في الـشّعر الجيـد تكون العلاقات بين الكلمات جد وثيقة.[1]

وهنا تأكيد على أهمية الوزن في الإنشاد يـدعم هـذه الفكـرة ابـن رشـيق القيروانـي الذي يرى:« أن اللّفظ إذا كان منثورا تبدد في الأسماع وتدحرج عن الطّباع، ولم يـستقر منه إلاّ المفرطة في اللّفظ، وإن كانت أجمله، والواحدة من الألف، وعـسى أن لا تكـون أفضله. فإن كانت هي اليتيمة المعروفة والفريدة الموصـوفة، فكـم فـي سـقط الـشّعر من أمثالها ونظائرها ولا يعبأ به مثلا، ولا ينظر إليه، فإذا أخذه يـسلك الـوزن، وعقـدة القافية تألّفت أشتاته وازدوجت فرائده وبناته، واتّخذه اللاّبس جمالا والمدخر مالا فـصار قرطة الآذان وقلائد الأعناق، وأماني النّفوس، وأكاليل الرؤوس يقلّـب بالألـسن، ويخبـأ في القلوب، مصونا باللّب، ممنوعا من السرقة والغضب».[2]

فقد ربط القدماء الإيقاع بالشّعر لأنّهم لاحظوا تـأثير خطابـه علـى المتلقّـي، فعبـروا عنه "بالارتياح" و"الأريحية" و"الطّرب" ولما وجدوا فيه لذّة أدبية أكثر من فنـون القـول الأخرى وصفوه "بالعذوبة" و"الحلاوة" و"الرقّة" و"كثرة الطّلاوة والماء" فتأكّد لهم أن أساس الطّرب عند سماع الشّعر يكمن في أهمية الوزن.[3]

يذكر عبد المطلب محمد: «وإذا كانت القافية ظاهرة بالغة التّعقيـد، لهـا وظيفـة التطريب كالإعادة للأصوات، فإنّها ليست المميزة والمحقّقة لإيقاع الخطاب وشعرية اللّغة فأحسن الكلام ما رقّ لفظه ولطف معناه وتلألأ رونقه وقامت صورته بين نظم كأنّه نثـر ونثر كأنّه نظم»[4]

إن الإيقاع ليس خاصا بالشّعر فحسب بل يتعداه إلى النّثر لأنّه يتضمن الصوت والتّساوي والتّوازي والتّكرار والتّقسيم، وهي عناصر إيقاعية، فالدارسون لم يهتموا بالإيقاع النّثري ولم يمنحوه نفس العناية التي خصوا بها الشّعر من حيث موسيقاه، نبراته ونغماته.

---

1 - ينظر: رونيه ويليك وأوستن وراين، نظرية الأدب، ص 180، 181.

2 - ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص 9، 10.

3 - ينظر: جيدة عبد الحميد، الاتجاهات الجديدة في الشّعر العربي المعاصر، ط1، مؤسـسة نوفـل، بيـروت لبنـان 1980، ص 356.

4 - عبد المطّلب محمد، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص 216.

يمكن للشّاعر أن يلقي قصيدة نثرية و يعتمد فيها على الأصوات والتّوقيع وكذا على الخفّة والثقل، ليعوض الوزن الممثل في الإيقاع الخارجي.

صحيح أن الشّعر وضع للإنشاد غير أن المنشدين لا ينشدونه بطريقة واحدة، والفـوارق كبيرة أحيانا ، وعلماء الأصوات أنفسهم ليسوا متّفقين على طريقة واحدة في إنشاد بيـت شعري، ومن هاهنا سهل على المنشد أن يلجأ إلى استثمار طاقات أخـرى غيـر الـوزن ليجذب سامعه ويؤثر في متلقيه وهي أمور ذكرناها سالفا، كالنبر والتنغيم وباقي التلوينات الصوتية وكذا اثر الكلمة (الوزن الصرفي)، فالموسيقى الداخلية ما يحدثه الشّعر في النّفس من حالات وأصداء داخلية تعاني وتدرك بغير الحواس، وقد لا تفسر أحيانـا أولا تفهـم يشعر بها الشّاعر وتسري إلى السامع بالعدوى فيدركه بوعيه الباطن ولا يقدر حـصرها في حدود معينة.

يمكن تعريف الشّعر الجديد على أنّه "رؤيا" باعتبار أن الرؤيا بطبيعتها فقرة خارج المفهومات السائدة ، فكذلك يبدو الشّعر الجديد متمردا على الأشـكال الـشّعرية القديمـة فهو معنى خلاق توليدي، والشّعر المعاصر يعبر عن قلق الإنسان أبديا- في نظر محمـد عزام- وشعره مركز استقطاب لمشكلات كيانية يعانها في أمته وذاته.[1]

ويشر أدونيس إلى أن الشّعر موسيقى لا يقـوم علـى فكـرة محـدودة واضـحة وإنّما يقوم على عناصر تترابط إيقاعيا فيما يشبه الترابط الهندسي.[2]

فالوزن والقافية في الشعر الجديد لا يكونان صفة ألسنية مميزة لبنيـة الخطـاب وأنهمـا يولدان مجرد إيقاع خارجي ليس له تأثير في الدلالة. [3]

ويذهب البعض إلى أبعد من هذا حين ما يربطون الشّعر الحديث "بالرؤيا" التـي نجـدها عند الصوفي، يقول غالي شكري: «الشّعر الحديث شعر رؤيا لا يتحمل الإطراء الفكـري

1 - ينظر: عزام محمد ، الحداثة الشّعرية ، منشورات اتحاد الكتاب العربي، 1990 ص 36.

2 - رجاء عيد، القول الشّعري، منظورات معاصرة ، منشورات المعارف بالإسكندرية ص 122.

3 - ينظر : لطفي اليوسفي محمد ، تجليات في بنية الشّعر العربي المعاصر، سراس للنشر ص26.

ولا يطمح أن يكون واضحا لأنّه ينقل تجربة روحية غامضة بطبيعتها وهذا مـا يجعـل الشّعر العربي المعاصر يتّسم بظاهرة الغموض».[1]

صار الشّعر رؤيا أو مشروع رؤيا يظلّ في حاجة إلى كشف لا تتحـدد أبعـاده، يـأتي من اللاّنهائي إلى اللاّنهائي، لا تحصره الحدود، ولا تقيده الشّروط، ضمن علاقات لغويـة تحطّم العلائق القديمة للبنى اللّغوية المعيارية، مرجعيتها في ذلك التّجربة الباطنية، تنطلق منها وتحيل إليها، وقد تأثّر النّقد العربي بالروح العلمية والأساليب المنطقية تـأثّرا كبيـرا من خلال ربط الشّعر بالقوالب الجامدة الجـاهزة، فـصار الـشّعر فـي هـذا المفهـوم على أنّه "قول موزون مقفّى يدلّ على معنى" وهذا ما يتنافى وطبيعة الشّعر ممـا يـضيق على الشّاعر ملكات الإلهام، وغدا الشّعر العربي في معظمه أسير تلك التّنظيرات الجامدة فإذا الشّعر تعبير مباشر أقرب ما يكون إلى "الاسـتجابة الحـسية"، وإذا مفهـوم الـشّعر في النّقد القديم صناعة وصياغة الألفاظ، فصارت اللّغة غاية في حد ذاتها.

وبذلك لا يمكننا أن نعرف الشّعر لأنّه انسيابي، ينفلت من كل تعريف، وينغلق مـن كـلّ تحديد وهو ينبثق من معين متدفّق يتّسم بالديمومة والتّجديد.[2]

بيد أن الجاحظ يصر على أن الوزن هو الأهم في قول الشّعر معتبرا أن «المعاني المطروحة في الطّريق، يعرفها العجمي والعربي، وإنّما الشّأن في إقامة الـوزن، وتخيـر اللّفظ وسهولة المخرج، وفي صحة الطّبع وجودة السبك، فإنّما الشّعر صناعة، وضـرب من النّسيج وجنس من التصوير».[3]

ويخالفه بعض النقّاد ومنهم الجرجاني الذي يقر أن الوزن لـيس هـو المميـز الوحيـد الذي يميز الشّعر من النّثر، فللشّعر خصائص ومميزات أخرى تميزه عن النّثـر، يقـول في أثناء دفاعه عن الشّعر وتكذيبه لمزاعم الذين يذمونه لما فيه من وزن «فإن زعم أنّـه كره الوزن لأنّه سبب لأن يغني في الشّعر ويتلهى به، فإذا كنّا لم ندعه إلى الشّعر من أجل

1 - غالي شكري، الرؤيا بين الصوفي والشّاعر في التجربة الشّعرية المعاصرة، مجلة عمـان الثقافيـة، العـدد 132 2006، ص07.

2 - ينظر: المرجع السابق، ص 04.

3 - الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، ج3، تحقيق وشرح هارون عبد السلام، ط1، مطبعة لبـالبي الحلبـي وأولاده بالقاهرة، 1938، ص 131.

ذلك وإنّما دعوناه إلى اللّفظ الجزل، والقول الفصل، والمنظر الحسن، والى حسن التّمثيـل والاستعارة، إلى التّلويح والإشارة وإلى صنعه تعمـد إلـى المعنـى الخـسيس فتـشرفه وإلى الضئيل فتفخّمه، وإلى العاطل فتحيله، وإلى المشكل فتجلّيه».[1]

فليس الوزن إذن هو المزية الوحيدة للشّعر، بل هناك مزايا وصـفات أخـرى كالجزالـة اللّفظية، والإيجاز في التّعبير وحسن التّخييل، وجمال التّصوير، وهي صفات وإن كانـت تكثر في الشّعر إلاّ أن النّثر لا يخلو منها.

ومهما حاولنا جاهدين أن نلقي قصيدة نثرية متوفرة على الكثير من المزايا الشّعرية باستثناء الوزن فإنّنا لا محالة سنشعر بشيء داخلي ينقصها، فالوزن ليس مجرد زخـرف أو تلوين، بل يتعلّق أيضا بالبنية الدلالية للقصيدة، والوزن يكسب القصيدة بنية موسـيقية فتصير عمارته الدلالية أقوى وتكمل مخزون ذاكرة الكلمة في نـواة القـصيدة الإيحائيـة أيضا.

ارتأينا أن نختم بقول لابن رشيق القيرواني، الذي يذهب إلى أن «كلّ منظوم أحسن من كلّ منثور، من جنسه في معترف العادة ، ألا ترى أن الدر وهو أخو اللّفـظ ونـسبه وإليه يقاس وبه يشبه إذا كان منثورا لم يؤمن عليه، ولم ينتفع به، في ألباب الذي له كسب ومن أجله انتخب، وإن كان أعلى قدرا وأغلى ثمنا، فإذا نظم كان أصون له من الابتـذال وأظهر لحسنه من كثرة الاستعمال».[2]

فهو يرفع من قيمة المنظوم ويفضله على المنثور، بإعطائنا ذلك المثال، والشّاعر المنـشد أو الملقي بإمكاناته وقدراته المتميزة يستطيع أن يجذب سامعه ويؤثّر فيه، وعليه نحـاول التعرف على شروط المنشد وشروط السامع.

*** التطبيق:**

تتميز الشّعرية الدرويشية بالسمات الإنشادية والغنائية، إضافة إلى كثافة التّواصـل الإبداعي الذي تتسلسل عبره الميزة الفنّية للشّاعر، وقد لخّصها في ظاهرة الشّفوية النّاتجة عن تفنّن الشّاعر في إلقاء القصيدة، الشّيء الذي يميزه بين شعراء جيله.

1 - الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 18.

2 - ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص 19، 20.

ولعلّ الصعوبة الكامنة في مثل شعرية درويش تأتي من أن الشاعر تصادفه عقبات جمة أثناء محاولته الجمع بين الجمالي والنّضالي، بين الغاية الشّعرية والالتزام الوطني النّضالي، نظرا لكون الشّعر مرتبطا بحال التّطريب في معظم أحوال إجادته، فالقصيدة الدرويشية اقتربت كثيرا من التجربة النّضالية في صورتها الإنسانية عندما جعلت الصياغة الفنّية شرطا من شروطها التّوصيلية، لأن تجويد الأدوات هو في حد ذاته ضمان للتّوصيل المؤثّر، خاصة وأن ذلك متجاوب مع تطوير الوسائل السياسية النّضالية في مشروع النّضال الفلسطيني.[1]

يتبين لنا أن درويش شديد التّلاحم مع المعطيات الواقعية، فالقصيدة لديه بمثابة التغطية الصحفية للحدث الحياتي، وهو في كل ذلك لا يعبأ ببساطة الصورة الشّعرية أو فكر شخصية شعرية ما دام يغلّف ذلك باللّغة السلسلة والإيقاع الجذّاب المرتكز أساسا على استثمار نظام المقاطع الصوتية، تحقيقا لشروط الإنشادية والغنائية التي تكون جمالية وحاسمة في أشعاره.

تفوق اللّغة الشّعرية اللّغة النّثرية جمالية انطلاقا من الخصوصيات الظّاهرية قبل كلّ شيء، فهي تستمد شعريتها من غرابة تشاكيل أنساقها، وقلّة كمية مفرداتها بصفة أضحت دليلا بداهة قبل النّظر إلى المكونات التقعيدية الفنّية الأخرى.

إنّنا نجد لغة الحداثة الشعرية كلها مبنية على التجريب الاشتقاقي الانفعالي الذي ينحو إلى خلق وظيفة كيميائية في اللّغة الشّعرية، وبذلك يغادر الشّاعر المحدث سعة الهدوء والاستقرار التي طالما تشبع بها الشّاعر التّراثي الوفي للمقاييس البلاغية ويحتلّ الفعل الطّلبي الحماسي جدارة هذا النّزوع التّفعيلي، بحثا عن الوسيلة اللّغوية التّهيجية كما يبدو في قول الشّاعر (حاصر حصارك).

يمتلك درويش حاسة متوهجة تلتقط الشّعري من كلّ سبل الحياة دون استثناء وفي ذلك تجتمع البساطة والصياغة، والصورة الشّعرية الطّريفة، فكفاءة الشّاعر الجمالية تبقى متمثّلة في قدرته على المزج بين الخاص والعام، بين الغنائي والفكري إذ لا شك في أنّه يصهر كلّ مصادر المعاناة في قالب الذّات الشّاعرة لكي يفجر النّص الدرويشي.

---

1 - ينظر: عميش العربي، القيم الجمالية في شعر محمود درويش، ص 43 و54، 55.

إن محمود درويش يضع حدا فاصلا بين النّظم، وبين الشّعر الإبداعي، فالاهتمـام ببنيـة القصيدة من لدن الشّاعر قد يعيقه على أن يبتكر الجديد الشّعري.

ينبغي التّذكير أن المقطع الشّعري الذي بين أيدينا ينتمـي إلـى "البحـر الكامـل" ولا بأس بإعادة كتابة المقطع، لكن هذه المرة مع التقطيع العروضي له.

1- بيروت لا

/0/0/ /0

متفا عـلن

2- ظهري أمـام الـبحر والأسوار لا

/0/0 // 0/ 0 /0 / /0/0/0//0

متفـا علن متـفا عـلن متفاعلن

3- ولـكنّي قد أحفظ الذمه

///0/0 /0 /0//0 /0/0

متفاعل متـفاعلن متفـا (تدوير)

4- ولـكنّـي أقـول الآن لا

//0 /0/0 //0 / 0/0//0

علن متفـاعلن مـتفـاعلن

5- هي آخر الطّلقات لا

// /0// 0///0/ /0

متفاعلن متفاعـ ـلن

6- هي ما تبقّى من هواء الأرض لا

// /0 //0/0 /0 //0/ 0/0/ /0

متفاعـلن متفاعـ ـلن متفاعـ ـلن

7- هي ما تبقّى من حطام الروح لا

// /0 //0/0 /0 //0/ 0/0/ /0

متفاعـلن متفاعـ ـلن متفاعـ ـلن

8- بيروت لا

0/ /0/0/

متفـاعـلن

9- أشلاؤنا، أسماؤنا لا ..لا مفـر

0/0// 0/ 0/ 0//0/0/ 0//0/0/

متفاعـلن متفاعـلن متفـاعلاتـن (زحاف)

10- حاصر حصارك لا مفـر

0/0// 0/ // 0// 0/0/

متفـاعـلن متفـ ـاعلاتـن (زحاف)

11- سقطت ذراعك فالتقطهـا

0/0//0/ //0// 0///

متفـاعلن متـ ـفاعلاتن

12- واضرب عدوك لا مفـر

0/0// 0/ // 0// 0/ 0/

متـفاعـلن متـفـاعلاتن

13- وسقطت قربك فالتقطني

0/0//0/ //0/ /0///

متـفاعـلن متفـاعلاتن

14- واضرب عدوك بي

0/ //0// 0 / 0 /

مـتـفا عـلن متفا (تدوير)

15- فأنت الآن حر

0/0//0/0/ 0//

علن متفاعلاتن

16- حر وحـ ر

0/0//0/0/

متفاعلاتن

نلاحظ توزيع التفعيلات كالتالي:

في السطر الأول: نجد تفعيلة واحدة وهي (متفاعلن) حيث دخلها الإضمار.

أما في السطر الثّاني: فتكرار التفعيلات (متفـاعلن متفـاعلن متفـاعلن) ثـلاث مـرات وهي الأخرى دخلها الإضمار كما الأولى.

والسطر الثّالث: حدث في آخره "تدوير" ونجد (متفاعل متفاعلن متفا) فالتفعيلة غير كاملة.

والسطر الرابع: تكتمل التفعيلة بـ (علن)، ثم (متفاعلن متفاعلن).

والسطر الخامس: تميز بتفعيلتين لم تتعرض لأي زحاف وهي: (متفاعلن متفاعلن).

أما السطر السادس: فنجد ثلاث تفعيلات (متفاعلن متفاعلن متفاعلن).

وفي السطر السابع: أتت التفعيلة الأولى سليمة من الزحاف، أما الثّانية والثّالثـة فـدخلها الإضمار (متفاعلن متفاعلن متفاعلن).

والسطر الثّامن: فيه تفعيلة واحدة (متفاعلن).

والسطر التّاسع: ثلاث تفعيلات (متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن).

والسطر العاشر: تفعيلتين هما (متفاعلن متفاعلاتن).

والسطر الحادي عشر: تفعيلتين هما (متفاعلن متفاعلاتن).

والسطر الثّاني عشر: تفعيلتين أيضا (متفاعلن متفاعلاتن).

والسطر الثّالث عشر: أيضا تفعيلتين (متفاعلن متفاعلاتن).

والسطر الرابع عشر: حدث فيه تدوير فنجد (متفاعلن متفا).

والسطر الخامس عشر: (علن متفاعلاتن).

والسطر السادس عشر: وهو آخر سطر نجد فيه تفعيلة واحدة (متفاعلاتن).

إن المقطع الذي بين أيدينا من (مديح الظّل العالي) مؤسس على موسـيقى تفعيلـة الكامل (متفاعلن) البنية الصرفية معاكسة للبنيـة الإيقاعيـة للتفعيلـة والـشّاعر المبـدع هو الذي يحفظ للهاجس الشّعري مكوناته التركيبية من كل جانب، ومعنى ذلك أن التّنويـع

التّركيبي هو الذي يغني الدلالة الشّعرية، فالمزج بين الهويتين الموسيقية (النّظمية الإيقاعية) واللّغوية الصرفية الأسلوبية يظل يستمد صوره، وأشكاله من التوتّرات النّفسية التي تمر بها الذّات الشّاعرة، وإن كان الشّعراء في بداية تجاربهم يولون أهمية بالغة إلى حسن أداء الجانب العروضي، نظرا لكونه في مفهومهم علما بواسطته يتم تشعير النّثر ودرويش أحد هؤلاء في بدايته الشّعرية، فلقد كان متّسما خطابه بكلّ سمات المحافظة والنّظمية لكي ذلك فيما بعد بنقد الذّات وتنقيحها.

تتّسم تفعيلة الكامل بطاقة استيعابية لجميع الأبنية الصرفية (التّقطيع الداخلي) حيث تسمح بإمكانية الاستعابة بالإيقاع النّثري الهادئ التّفصيلي الخالي من مواقع التوتّر الغنائي إذ لا بنية تتعارض وهذه التفعيلة بدء من الحرف، إلى البنيات الوصفية (حطام، التقطني حر).

لقد دخل محمود درويش مجال التّجريب الموسيقي انطلاقا من البحر الصافي، نظرا لتوافره على قابلية التّحويل والتّحوير، فأعطى هذا التوزع الموسيقي دلالة واضحة على ارتباطه بالتفعيلة التي تتوافر على قابلية الاستثمار الإيقاعي، والتي تتصدرها تفعيلة "الكامل".

ونعلم أن البحر الكامل يصلح لكل أنواع الشّعر وهو أقرب إلى الشدة منه إلى الرقّة ويمتاز بجرس واضح يتولّد من كثرة حركاته المتلاحقة التي تكاد تنحو به نحو الرتابة لو كثرة ما يدخلها من إضمار فيصير (متفاعلن)، (مستفعلن).[1]

ونعلم أيضا أن تفعيلة (متفاعلن) تسع من حيث البنية المقطعية كمية زمنية هي ذاتها في (مفاعلتن) إلاّ أن الفارق الفنّي بينهما كامن في خصوصية الابتداء الإيقاعي، بمعنى التفاوت الزمني فـ (متفا = سبب ثقيل + سبب خفيف) أو (مقطع صوتي قصير + مقطع صوتي قصير + مقطع صوتي طويل) وهي البنية الإيقاعية القابلة للتّحوير عن طريق تغيير السبب الثقيل الأول (متـ) المقطعان الصوتيان القصيران إلى: سبب خفيف يساوي

---

1 - ينظر: غريد الشيخ، المتقن في علم العروض والقافية، ص 98.

سببا ثقيلا مزاحفا، الشّيء الذي يعني أن المقطع الـصوتي الطويـل يـساوي المقطعـين القصيرين في حالة الأسباب دون الأوتاد.[1]

وعليه فموسيقى تفعيلة الكامل (متفاعلن) بميزتها الغنائية تتيح للشّاعر التعبير عن إحساسه الحزين، والبحر الكامل من شأن الكلام فيه أن يكون جزلا، ومجال الشّاعر فيـه أفـصح من غيره، وفيه جزالة وحسن اطّراد، وهو أقرب إلى الشدة منـه إلـى الرقّـة، ويجـوز في الخبر أكثر منه في الإنشاء وهو يتّفق مع الجوانب العاطفية ويجمع بين الفخامة والرقّة والحركات تغلب فيه على السكنات وهذا يؤكّد جانب الجزالـة، فـوزن الكامـل يتـألّف من (متفاعلن) ستّ مرات، فإذا دخله الإضمار الذي هو من الزحاف وهو تسكين الحرف الثاني تحولت التفعيلة من متفاعلن إلى متفاعلن أي (مستفعلن).

ونلاحظ في هذا المقطع الاختلاف في توزيع التفعيلات مع دخول زحاف الإضمار فيها.

وكذا حدوث تدوير في السطر الثالث والرابع عشر بالإضافة إلى دخول الترفيـل و«هـو زيادة سبب خفيف إلى ما آخره وتد مجموع فتصير التّفعيلة (متفاعلاتن)».[2]

وهذا ما نجده في بعض تفعيلات المقطع، مثل السطر التّاسع، العاشـر، الحـادي عـشر والثاني عشر..

وبذلك تتحول حركة الإيقاع من صورة سريعة مرقصة إلى نغمة بطيئة متأنّية، كما تتحول نغمة الإيقاع من فرح دافق إلى حزن هادئ وهي بذلك تمنح الـشّاعر فرصـة لاختيـار الألفاظ التي تتآلّف مع أدقّ مشاعره، وحذف بعض أحـرف التفعيلـة يقـصر النّغمـات بما يخلق رنينا مغايرا للمألوف في البحر الواحد، بما يعادل أدقّ خوالج الشّاعر النّفـسية وبما يبعد الملل والسآمة من تكرار تفاعيل ثابتة في كل بحر.

إن الأسطر المدورة تفرض طبيعة خاصة في إنشادها، إذ يقتضي الإيقـاع شـق الكلمـة بين سطرين، وتقتضي الدلالة قراءة السطرين بوصفهما موجة واحدة لا تتوقّف فيها، بيـد أنّنا نلاحظ في مقطع درويش في السطري الثالث والرابع عشر التفعيلة جـاءت منفـصلة

---

1 - ينظر: عميش العربي، القيم الجمالية في شعر محمود درويش، ص 327.

2 - صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشّعري، ص 74.

جزء منها في السطر الثالث (متفا)، والجزء الثاني في السطر الرابـع (علـن) والمعنـى مكتمل كذلك بالنسبة للتّدوير الثاني الواقع بين السطرين الرابع عشر والخامس عشر.

ونلاحظ اختلاف الروي في هذا المقطع حيث نوع فيه الشّاعر مما زاد من تنوع الإيقـاع فكان في الأسطر الأولى (لاما) ثم صار (راء) وهما حرفان مناسـبان لأن يكونـا رويـا من النّاحية الجمالية لأنّهما يتميزان بالعذوبة والسلاسة.

لقد دفع فوران العاطفة لدى محمود درويشـي إلـى ضـرب مـن الاسترسـالية وعلى الأخص في إطار موسيقى تفعيلة الكامل، وكما لاحظنا فإنّه وزع التفعيلات بكيفيات متفاوتة، وتجاوبا مع المعطيات الواقعية التي عاشها الشّاعر آنـذاك احتـاج إلـى تمثّـل أصوات يحاورها ويبادلها الشّكاوى مما ميز شعره بالسمة المسرحية، ترسـيخا لـصوت الإلحاح في طلب الحق لذلك كانت البواكير بمثابة خليط من النوازع الفردية الشّديدة الذّاتية مع بروز بعض الملامح الثّورية كالرفض والهجاء والفروسية.

**3 - الإنشاد بين المنشد والسامع:**

يعتبر الإنشاد عملية كلامية انطلاقا من الجوانب الثلاثة المتوفّرة فيه وهي المنـشد والسامع والنّشيد، حيث يعرفه أدونيس بأنّه: «جسد مفاصـله الـوزن والإيقـاع والـنّغم وعلى إحكامه الغني تتوقّف استجابة السمع، فالنّشيد فن في الصوت يفترض فنّـا يقابلـه هو فن الإصغاء، وقد تم هذا الإحكام شيئا فشيئا إلى ابتكار بنى إيقاعية خاصة».[1]

فحينما نطلق مصطلح الإنشاد إنّما نريد به إلى ما تريده اللّغة العربية العالية، وهو القراءة الشّعرية الاحترافية، والإنشاد في الحقيقة ذو صلة حميمة بالإيقاع، فهناك شعراء لا يكون لشعرهم شأن كبير فيكمله بفضل الإنشاد الجيد الذي ينشد أمام جمهوره، وربما كان محمود درويش، ونزار قباني، ومفدي زكريا من أحسن الشّعراء العرب المعاصرين إنشادا، وبناء على هذا التّأسيس نفترض أن البيت الشّعري الواحد قد يؤدي أداءات متباينة من الوجهـة الإيقاعية، تبعا لطبيعة صوت المؤدي، أو المنشد، هل هو جوهري أو خافت، أو فيه بحـة حلوة أم فيه نشزة مزعجة؟ وهل هو ندي أم جاف يفتقر لدى إنشاد كلّ بيت من القـصيدة إلى شربة ماء؟، وقد يضاف إلى كلّ هذه العوامل الطّبيعية والفيزيولوجية عامل مكتـسب

1 - أدونيس علي أحمد سعيد، الشّعرية العربية، ص09.

ويمثّل في حسن الذّوق أو سوئه، فالمنشد الذي يتذوق الشّعر فيذوب فيه ويتمثّل مـضمونه شيئا فشيئا هو غير ذلك الذي يعامل الشّعر في إنشاده كما يعامل قراءة نظرية فيزيائية.

إن هذه المواصفات الطّبيعية والذّوقية في صوت المنشد من العوامل التي تسهم في بلورة الإيقاع ووضعه في إطار صوتي معين، إما طافح بالجمال والذّوق الرفيـع، وإمـا عـائم في الرداءة الصوتية التي تعنت المسامع وتؤذيها. فإيقاع البيت الشّعري الواحـد يختلـف إنشاده، لأن القصيدة الواحدة تجود بعطاءات إيقاعية سخية أو ضحلة، تبعا لكفاءة المنـشد وقدرته على إنجاز التهجي والترتيل للنّص.[1]

وعليه نبدأ بأول عنصر في تحقّق عملية الإنشاد وهو "المنشد" أو "الملقي".

**أ- شروط المنشد:**

إن توصيل الّرسالة نطقا جهريا أو الإلقاء، في صورته النّهائية فن، ولكنّه فن يعتمد على أسس معرفية ذات شأن كبير في تحقيق هذه "الفنية" ورسـم خطوطهـا وخيوطهـا التي تشكّلها عملا مميزا في توصيل الرسالة.

فالشّعر وسيلة من وسائل البيان، ومعرض من معارض البلاغـة كمـا ذكـر الجـاحظ وله ميسم يبقى على الدهر، ويضيف: «كلّما كان اللّسان أبين كان أحمد، كما أنّه كلّما كان القلب أشد استبانة كان أحمد، والمفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل، إلاّ أن المفهم أفضل من المتفهم».[2]

- **عيوب الكلام:**

تحدث الجاحظ كثيرا عن البيان وأهميته في تحقّق ونجاح عملية الفهـم والإفهـام كما أدرج بعض العيوب التي تكون حائلا أمام تحقّق تلك الغاية، حيث تؤدي عيوب الكلام بعض الأمراض الكلامية مثل: اللجلجة والتهتهة والفأفأة، والخنفان وعدم القدرة على تنغيم الكلمات كالإطالة في نطق الحروف أو إبدال بعض الحروف الأخـرى. ويـتم علاجهـا باللّجوء إلى الجراحة أو تعديل الأسنان غير المنتظمة، أو باللّجوء إلى العـلاج الطّبيعـي

---

1 - ينظر: مرتاض عبد الملك، الأدب الجزائري القديم، ص 211، 212.

2 - الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 11.

بالتّمرينات الإيقاعية والارتخائية، والتّدريب على الطرق الصحيحة للتّنفس المنتظم والإلقاء الصحيح والتّنغيم المقبول.[1]

يشير الجاحظ إلى شروط المنشد وهي الإبانة والخلو من العيـوب معتبـرا أن «النّـاس لا يعيرون الخرس، ولا يلومون من استولى على بيانه العجز، وهـم يـذمون الحـصر ويؤنّبون العي، وليس اللّجلاج والتّمتام، والألثغ والفأفأة، وذو الحبـسة والحكلـة والرتّـة وذو اللّفف والعجلة، في سبيل الحصر في خطبته والعي في مناضلة خصومه».[2]

وقد تكلّم عن أصحاب التّشديق والتقعير• والتقعيب•، ومذمة البلاغـة المخالطـة للتكلّـف والبيان الممازج للتزيد، وقد عاب صلّى ا عليه وسلّم الفدادين• والمتزيدين فـي جهـارة الصوت وانتحال سعة الأشداق ورحب الغلاصم وهدل الشّفاه.[3]

«وقال الأصمعي: "إذا تتعتع اللّسان في التّاء فهو تمتام، وإذا تتعتع في الفاء فهو فأفاء.." ويقال في لسانه حبسة إذا كان الكلام يثقل عليه ولم يبلغ حـد الفأفـأة والتمتـام. ويقـال في لسانه عقلة، إذا تعقّل عليه الكلام، ويقال في لسانه لكنـة إذا أدخـل بعـض العجـم في حروف العرب. وجذبت لسانه العادة الولى إلى المخرج الأول، فإذا قالوا فـي لـسانه حكلة فإنّما يذهبون إلى نقصان آلة المنطق، وعجز أداة اللفظ حتّـى لا تعـرف معاينـة إلاّ بالاستدلال».[4]

ويضيف الجاحظ في مقام آخر أنّهم «كانوا يفضلون سـعة الأشـداق ويعيبـون ضـيق الأفواه».[5]

---

1 - ينظر: علي نجاة، فن الإلقاء، ص 20، 21.

2 - الجاحظ، البيان والتّبيين،ج1، ص12.

• - **التقعير:** أن يتكلّم بأقصى قعر فمه.

• - **التقعيب:** في الكلام كالتقعير فيه.

• - **الفدادين:** الفداد: الجافي الصوت والكلام.

3 - المصدر نفسه،ج1، ص 13.

4 - المصدر نفسه، ج1، ص 38، 39، 40.

5 - المصدر نفسه، ج1، ص 122.

وقد ضرب الذين زعموا أن ذهاب جميع الأسنان أصلح في الإبانة عن الحروف من ذهاب الشّطر أو الثّلثين، في ذلك مثلا، فقالوا: الحمام المقصوص جناحاه جميعا أحدر أن يطير من الذي يكون جناحاه أحدهما وافرا والآخر مقصوصا، قالوا: وعلّة ذلك التّعديل والاستواء، وإذا لم يكن ذلك كذلك ارتفع أحد شقّيه وانخفض الآخر، فلم يجذف ولم يطر.[1]

وحتّى ينجح المنشد في عملية الإنشاد لا بد أن يكون سليما من النّاحية الجسمية، فوضوح الكلام وحسن بيانه يستلزم الفصاحة والبيان، فقد قيل أن حد الإنسان: الحي النّاطق المبين وقيل أيضا: «أن البيان بصر والعي عمى، كما أن العلم بصر والجهل عمى، والبيان من نتاج العلم والعي من نتاج الجهل».[2]

فالغاية التي يطمح إليها السامع والمنشد هو الفهم والإفهام وتحقّق ذلك يستدعي البيان في ذلك الموضع.

ويستحب في المنشد أن لا يلوي شدقه ولا يعوج عنقه ولا ينحني ولا يتقاعس ولا يحرك بدنه أجمع ولا يشنّج وجهه ولا يجهد نفسه حتّى تنتفخ أوداجه وتقوم عروقه وتزور عيناه ولا يتحرك البتّة من جهة إلى جهة، فأما تغير شكل شفتيه إلى حركات الإعراب التي هي الضم والفتح والكسر فغير مكروه ما لم يفرط، لأنّه زائد في قوة الحركات ووضوحها وتمامها، والإفراط في حركات الكسر أقبح ما فيها وأسمجه وأحسن الإشارات ما كان بالعين والحاجب والمناكب والرأس قليلا.[3]

وللكلام عيوب كثيرة منها اللّحن ومخالفة القياس الصرفي وضعف التّأليف والتّعقيد اللّفظي والمعنوي والتّكرار وتتابع الإضافات إلى غير ذلك من الأشياء التي تكون ثقيلة على اللّسان مخالفة للذّوق والعرف، غريبة على السمع.[4]

إن البيان شرط ضروري في الإنشاد، فهو يحتاج إلى التّمييز والسياسة وإلى الترتيب والرياضة، وإلى تمام الآلة وإحكام الصنعة، وإلى سهولة المخرج وجهارة المنطق، وتكميل الحروف وإقامة الوزن، وأن حاجة المنطق إلى الحلاوة والطّلاوة كحاجته

1 - ينظر: المصدر السابق، ج1، ص 64.

2 - المصدر نفسه، ج1، ص 77.

3 - ينظر: الكاتب حسن بن علي، كمال أدب الغناء، ص 122.

4 - ينظر: السيد أحمد الهاشمي، جواهر الأدب، ص 23.

إلى الجزالة والفخامة، وأن ذلك أكثر ما يستمال به القلوب وتثنى بـه الأعنـاق وتـزين به المعاني.

- **إمكانات المنشد:**

يلقى المتكلّم "المنشد" ترحيبا وقبولا من الحاضـرين إذا كانـت لديـه مجموعـة من الإمكانات التي تعينه على النّجاح في أداء رسالته، ومن بين هذه الإمكانات: المعرفية والنّفسية والفسيولوجية والتّربوية.

فالمعرفية: إجادة اللّغة ومعرفته المناسبة بموضوع الحديث وظرفه ومقامه.

والنّفسية: أن يكون واثقا من نفسه وموقعه محاولا إزاحة الشّعور بالخوف أو الخجل والثّقة بالنّفس، لا تعني التّعالي أو الغرور، وإنّما تعني محاولة الاندماج مع الجماهير، وألاّ ينفعل لأن الانفعال قد يحول كلامه إلى مجرد صراخ أو صياح يغشّي الموقف كلّـه، فيـصبح الأمر فوضى لا تفيد في قليل أو كثير، والمفروض في المتحدث إلى الجمهـور أن يقـف وقوفا ساكنا معتدلا، دون تجمد أو تصلّب، ودون إسراف في الحركـة، ومـلاك الأمـر في ذلك كلّه أن يكون المتحدث ذا مظهر مؤثّر في حركاته.

والإمكانات الفسيولوجية: تعني تمتع المتحدث بجهاز نطق سـليم وقدرتـه علـى تفعيـل هذا الجهاز، وإن كانت فيه عيوب يمكن التخلّص منها عليه باللّجوء إلى أهل الاختصاص أو محاولة التّدريب المستمر على النّطق الصحيح.[1]

وواجب على صانع الشّعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة، مجتلبـة لمحبـة السامع له والنّاظر بعقله إليه، أي يتقنه لفظا ويبدعه معنـى، وعليـه أن يكـون مطّلعـا على مصادر الثّقافة الضرورية وأن يراعي الميل والرغبة، ونلخص نقاطا ذكرها حـسن البنداري والمتمثلة في:

1- **مراعاة الحال:** بأن يراعي الشّاعر الحالة التي يكون عليها المتلقّون وينوع لغتـه على حسب اختلاف مستويات المتلقّين الثقافية والفكرية.
2- **مراعاة اللّياقة:** النّوعية الخاصة بتوجيهات وإجراءات تتعلّق بالوصف والتّصوير.

1 - ينظر: بشر كمال، فن الكلام، ص 17، 18.

3- **دقّة اختيار الألفاظ:** فيختار الشّاعر الألفاظ ذات الّصفات المعينة بأن يكون اللّفـظ سمحا سهل المخارج حلوا وعذبا.[1]

وقد أشار القدماء إلى جماليات الأداء اللّفظي وأثره في النّص الأدبي، وبخاصـة الـنّص الشّعري، فمن المظاهر التي اهتموا بها، حسن الوقع الصوتي على أذن المتلقّي المـستقبلة وفي نفسه الواعية المرددة للدفق النّغمي المتوالي؛ عندما تنشد القصيدة له، إذ يشعر بعذوبة حروفها وسلاسة مخارجها وسهولتها[2]، لأن الألفاظ الرديئة والتّـأليف المتنـافر، يـؤذي السمع.

ينبغي على المنشد الحرص على أن تتوفّر فيه وفي قصيدته جميع الشروط اللاّزمة لنجاح عملية الإنشاد ومنها أيضا توفّر الصحة الداخلية بأن يكون سليما صحيحا في بنائـه وهندسته، وتتمثّل في صحة المفردات صوتيا وصرفيا ومعجميا.

فالصحة الصوتية: تقتضي نطق الحروف على وجهها الصحيح، بـأن تراعـى طبيعتهـا وسماتها من حيث مخارجها وصفاتها.

والصحة الصرفية: للمفردات تعني وجوب مراعاة القوانين الصرفية في صوغ الكلمـات من حيث أوزانها واشتقاقها وتصرفاتها المختلفة.

والصحة المعجمية: وهي اختيار الكلمات ذات المعاني الواضحة الداخلة علـى المقـصود وأن تكون مأنوسة، خالية من الغرابة والوحشية، أما عن الـصحة الخارجيـة: فـلا بـد على الشّاعر من مراعاة ما يلقه من ظروف ومناسبات خارجية تحيله أداة تواصل إنساني ووسيلة تفاعل مؤثّر بين المرسل والمستقبل.[3]

وهنا يذهب كمال بشر إلى أنّه لا يفرق بين "الفصاحة" (الـصحة الداخليـة) و"البلاغـة" (الصحة الخارجية) لأنّهما جانبان لشيء واحد، ومراعاتهما تصل بنا إلى صحة الكلام.

ومنه على المنشد أن يتميز بمهارة الضبط النّحوي والصرفي التي تتعلّق بالأداء اللّغـوي لأن الضبط البنيوي للكلمة في غاية الأهمية، وتغيير حركة واحدة مـن حركـات الكلمـة قد يدفع إلى تغيير معناها، مثل: (عَبرة، عِبرة) ومعروف أن المعنـى مـرتبط بالـضبط

1 - ينظر: البنداري حسن، نظرية الإبداع عند النواجي، ص 85.

2 - ينظر: محمد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النّص، ص 26.

3 - ينظر: بشر كمال، فن الكلام، ص 11، 12، 13، 14.

الصرفي، ومعروف أيضا أن الضبط النّحوي لآخر الكلمة يؤثّر في المعنى، لأن الإعراب فرع المعنى، ويمكن القول: إن الضبط النّحوي والصرفي من أبرز المهـارات النّحويـة التي تمثّل دورا أساسيا في صحة المعنى وتوضيحه، كذلك حتّى يثير الـشّاعر (المنـشد) الجمهور ويلفت انتباهه، عليه بمراعاة أحوالهم والتّناغم معهم بتوظيف السرعة أو الـبطء والإيجاز والإطناب أو الاسترسال..[1]

وعلى المنشد أيضا مراعاة تقنية التّنغيم وباقي التّلوينات الصوتية لأهميتهـا فـي تحديـد الدلالة المقصودة من جهة، ولتحقيقها الجمال الأدائي من جهة أخرى.

إن العناية الفائقة بالصوت وبالميزات الصوتية للّغة، قد جعـل للإنـشاد العربـي صفات مميزة تدعم شخصيته وتقوي كيانه، فالإمساك بالبعد الصوتي إلى أقصاه ثم تفجيره في بنية الكلام الشّعري، سوف يحصل نتائج غاية في الأهمية بالنّسبة للتّوصيل، وقد يصل الأمر بالدلالة الذّاتية للصوت إلى المستوى الذي ذكر الجاحظ في كتاب الحيوان مثالا لـه "وقد بكى – ماسروجيه- من قراءة (أبي الخوخ) فقيل له كيـف بكيـت مـن كتـاب ا ولا تؤمن به فقال: إنّما أبكاني الشجا"[2]، حتى أن البهائم لتحن إلى الصوت الحسن وتعرف فضله، وقال العتابي وذكر رجلا، فقال: وا إن جليسه لطيب عشرته لأطرب من الإبـل على الحداء، والنّحل على الغناء، وقد ذكر ابن عبد ربـه فـي (العقـد الفريـد) فـضل في الصوت الحسن (للمفسرين)، قال بعض أهل التفسير في قول ا تعالى: **يزيـد فِـي الخَلْق ما يشاء** •: هو الصوت الحسن.

وزعم أهل الطّب أن الصوت الحسن يسري في الجسم، ويجري في العروق، فيصفو لـه الدم ويرتاح له القلب، وتنمو له النّفس وتهتز الجوارح وتخفّ الحركات.[3]

---

1 - ينظر: نبيل عبد الهادي، مهارات في اللّغة والتفكير، ص 175، 176.

2 - ينظر: المبارك محمد، استقبال النّص عند العرب، ص 123.

• - فاطر: 04.

3 - ينظر: ابن عبد ربه أحمد بن محمد، العقد الفريد، ج7، تح: عبد المجيـد الرحينـي، دار الكتـب العلميـة، 1997 ص04، 05.

فالصوت الشجي موهبة طبيعية وهو فوق الصناعة، لأن الإنسان مهما حاول إيجاد مثيل له عن طريق الآلات فإنّه لا يستطيع أن يبلغ كماله وأثره في النّفس، وهذه الموهبة الطّبيعية تحتاج إلى الصقل، والتدريب، والتنظيم..

وعلى المنشد أن يهتم بالأشياء التي تلائم الحلق: مثل شرب الماء الحار على الريق يوافقه، وشرب دهن اللّوز على الريق وعلى الجوع، والغرغرة بالعقيد والفريك المدقوق بالسكر، والقصب الحلو المشوي والبيض، وشراب البنفسج بالماء الحار، واستعمال السواك بالغداة، وماء الباقلي، ودخول الحمام وتعاهد الدراسة، والإنشاد يديم حسن الصوت والتّرك طريق إلى سدوده.[1]

ويذكر الجاحظ أنّهم كانوا «يمدحون الجهير الصوت ويذمون الضئيل الصوت ولذاك تشادقوا في الكلام، ومدحوا سعة الفم، وذموا صغر الفم».[2]

تحدث عبد الرحمن تبرماسين عن نقطة أخرى على المنشد أن يأخذها بعين الاعتبار وهي أن يشرك الآخر في العملية الإبداعية، ويخلق فجوات في النّص لتشحن بدلالات معينة تترك المتلقّي يبحث عما يلائم فراغاتها من دلالة ومعنى، ومن ناحية ثانية يهدف من خلال تشكيل قصيدته إلى فضاءات يساهم في تجسيد القصيدة ليمنحها جسما متحركا يدب بالإيقاع ومن ثم يضفي متعة جمالية للبصر إلى جانب المتعة التي يمنحها الإيجاز للنّص والنّغم للأذن[3]، وتكمن قيمة المفاجأة في الإحساس باللّذة، لأن الاستغراب والغبطة علامات فرح المتقبل وإقباله، فإذا تحقّق ذلك في النّص كان مدعاة للتفاعل بينه وبين المتلقّي، إذن المزية هي في الجديد الذي لم يؤلف ولم يسبق به عهد، والمفاجأة تكسر الاعتياد والرتابة وتقود قطعا إلى الجدة، إلاّ أن الشّاعر المنشد لا يتعمد الإكثار من بعض الفجوات وبعض المفاجآت حتّى لا ينزعج السامع، وهنا ينصح الجاحظ كلّ منشد بل وكلّ شاعر أن يحذّر التوعر لأنّه يسلم إلى التّعقيد، والتّعقيد هو الذي يستهلك المعاني ويشين الألفاظ بل عليه التماس الألفاظ الكريمة والمعاني الشريفة، ويضيف: «فإن أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك، وبلاغة قلمك، ولطف مداخلك واقتدارك على نفسك، إلى أن تفهم العامة

1 - ينظر: الكاتب حسن بن علي، كمال أدب الغناء، ص133.

2 - ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 120، 121.

3 - ينظر: تبرماسين عبد الرحمن، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 40.

معاني الخاصة، وتكسوها الألفاظ الواسطة التـي لا تلطـف عـن الـدهماء، ولا تجفـو عن الأكفاء فأنت البليغ التّام»[1]، ويكفي من حظ البلاغة هنا أن لا يؤتى السامع من سـوء إفهام النّاطق، ولا يؤتى النّاطق من سوء فهم السامع.[2]

والشّاعر الحقّ من يخاطب النّاس باللّغة التي يفهمونها بحيث تنزل على قلوبهم نزول ندى الصباح على الزهرة الباسمة. وقيل أن الكلمة إذا خرجت من القلب وقعـت فـي القلـب وإذا خرجت من اللّسان لم تجاوز الآذان. «وليس ينبغي أن يغتر بالإنسان إذا كان فـصيح العبارة، كثير التّشقيق، مديد النّفس، قادرا على السجع، سهل الارتجال، فقد يأتلف هذا كلّه والعقل ناقص، وقد يفقد هذا كلّه والعقل راجح».[3]

قال ابن قتيبة: «والمطبوع من الشّعراء من سمع بالشّعر واقتـدر علـى القـوافي وأراك في صدريته عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبين من على شعره رونق الطّبع ووشي الغريزة، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحّر».[4]

نلاحظ هنا أن ابن قتيبة يوجه خطابه بشكل مباشر إلى المتلقّي، إذ قصده بضمير الخطاب الكاف ثم التّاء، وركّز على الميزة الإنشادية في الشّعر (القوافي)، ونبه إلى صفات أخرى منها: وضوحه وعدم انغلاقه في قوله: «أدرك في صدريته عجزه» كما اعتمد موحيـات أخرى مثل الصدر والعجز والفاتحة والقافية ورونق الطّبع ووشي الغريزة وتلك علامـات تدلّنا على التّلقي الشفاهي الذي يقوم على اللّمحة السريعة الدالة والقدرة على إثارة الانتباه والإعجاب والتّفاعل السريع مع مجرى النّص.

إن المنشد الحاذق من يجعل السامع يستشعر معه آلامـه وآمالـه، مـشاعره وأحاسيـسه وتكمن مهارته في مدى تفنّنه في إثراء الجانب التّنغيمي من لغة القصيدة بالقدر الذّي يرقى بها عن مواصفات الخطاب الأدبي العادي، فيضفي عليها صبغة أدائيـة تـستعين كثيـرا بالمظاهر الدلالية غير الصوتية، حركة وإشارة، ودلاّ وتوجعا.[5]

---

1 - الجاحظ، المرجع السابق، ج1، ص 132.

2 - المصدر نفسه، ج1، ص 87.

3 - سلطان منير، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، ص 131.

4 - ابن قتيبة، الشّعر والشّعراء، ج1، ص 37.

5 - ينظر : عميش العربي، خصائص الإيقاع الشعري، ص 272.

وبعدما تعرضنا لبعض الشروط اللاّزم توفرها في المنشد نحـاول الآن كـشف شـروط السامع أو المتلقّي لأن عملية الإنشاد تتطلّب منشد وسامع.

**ب- شروط السامع:**

تحولت اللّغة من كونها فنونا، أو مهارات محددة في أربع هي: النّظر والاستماع والحديث والقراءة والكتابة، وأول فن لغوي أو مهارة لغوية يستخدمها الكائن البشري هو الاسـتماع ذلك الفن الذي يظلّ الأداة اللّغوية الوحيدة التي يتمثّل بها ومن خلالهـا، وعـن طريقهـا الإنسان عالمه المحيط به. والاستماع دون غيره من فنون اللّغة الأربعة هو الـذي يمثّـل القاسم المشترك بين كلّ فنون اللّغة، كما يمثّل الأساس الذّي لا يمكن بدونه أن تنمو بقيـة الفنون اللّغوية وتتطور[1]، ولنا أن نفرق بين بعض المفاهيم مثل السمع والسماع ،والاستماع والإنصات.

- **الفرق بين السمع والسماع والاستماع:**

**فالسمع:** يطلق على حاسة السمع وهي الأذن.

**أما السماع:** فهو وصول الصوت إلى الأذن دون قصد أو انتباه حيث لا يستوعب السامع ما يقال وإنّما تصله مقتطفات منه.

**والاستماع:** هو استقبال الصوت ووصوله إلى الأذن بقصد وانتباه، وهو الوسيلة الأكثـر استخداما بين وسائل الاتّصال البشري المختلفة وهو المستخدم في الحياة والتّعليم فـضلا عن أنّه إحدى عمليتي الاتّصال بين الناس جميعا.

**والإنصات:** هو استقبال الصوت ووصوله إلى الأذن بقصد مع شـدة الانتبـاه والتّركيـز على ما يسمعه الإنسان من أجل هدف مرسوم أو غرض يريد تحقيقه.

ومن هنا نستطيع القول: أن الاستماع والإنصات متقاربان في المعنى والفرق بينهما لـيس فرقا جوهريا وليس فرقا في طبيعة الأداء، فالإنصات استماع ولكن بدرجة تركيز أكثـر من الاستماع، لأن الاستماع قد يتخلّله انقطاع قصير بسبب بعـض المـشتّات الداخليـة

1 - ينظر: عصر حسن عبد الباري، فنون اللغة العربية تعليمها وتقويم تعلّمها، مركز الإسكندرية، الكتاب 2000، ص94.

كالسرحان، والخارجية كالنّظر العابر، أما الإنصات فهو استمرار للاستماع والتّفكير دون انصراف عن المتكلّم قطعيا.[1]

يقول تعالى: **وهو الذي أنشأ لكم السمع والأبصار والأفئدة قليلا ما تشكرون** •، فالسماع يقوي الإحساس كما أن قوة الإحساس تؤثّر في إدراك السماع واستجابة النّفس له، فالعلاقة بين الإحساس والسماع علاقة جدلية يتبادل فيها كلّ منهما التّأثير في الآخر.[2]

يشير حسن عبد الباري إلى أن الاستماع هو عملية فسيولوجية لاستقبال الذبذبات الصوتية من الهواء خلال الجهاز العصبي السمعي عبر الأذن، فالاستماع غايته استيعاب الأصوات، وهو بهذا عملية مقصودة لا تتوقّف عند مجرد سماع الأصوات سماعا غريزيا عضويا. ولا يحدث ذلك الاستيعاب بدون السمع نفسه، مرورا بعمليات التّعرف على الأصوات، والتمييز بينها، وتحديد أوجه الشبه فيها، ثم تفسير الأصوات بمعنى إعطاء كلّ وحدة صوتية المعنى المتعارف عليها بين أهل اللّغة الواحدة. وهكذا فلا بد للمستمع من بذل الجهد العقلي اللاّزم لعملية الاستماع، ولا يقف فيها موقفا سالبا (مجرد سامع)، وهذا يتطلّب من المستمع وهو يبذل الجهد اللاّزم أن يكون منصتا بمعنى مستغرقا لا تشتّته المثيرات الخارجية.[3]

وعملية الاستماع في أدقّ معانيها لا تنفصل عن بقية العمليات العقلية كائنا ما كان مستواها، ولا تنفصل عن بقية الفنون اللّغوية الأخرى بما فيها من عمليات ومهارات.[4]

- **أهمية السماع في التّواصل:**

لا يقلّ دور السامع في العملية الكلامية أهمية عن دور المتكلّم فهما شريكان في الاتّصال والتّواصل، وتتّضح حركة العملية التّواصلية من الرسم التّالي:[5]

---

1 - نبيل عبد الهادي، مهارات في اللغة والتفكير، ص 158.

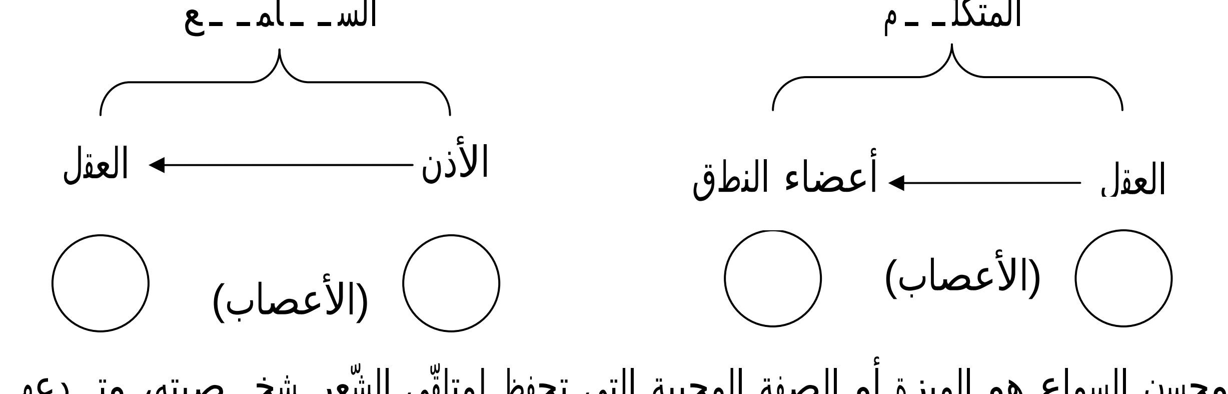
• - المؤمنون: 78.

2 - ينظر: الصديق حسين، فلسفة الجمال ومسائل الفن، ص 204.

3 - ينظر: عصر حسن عبد الباري، فنون اللّغة العربية، ص 100، 102.

4 - ينظر: المرجع نفسه، ص 109.

5 - ينظر: عزوز أحمد، علم الأصوات اللّغوية، ص 55.




وحسن السماع هو الميزة أو الصفة المحببة التي تحفظ لمتلقّي الشّعر شخـصيته، وتـدعم توازنه الثّقافي، ولم تغير عصور الأدب والمتغيرات التي رافقتها من حسن السماع شـيئا فقد ظلّ السمع في نظر محمد المبارك أبا للتلقّي.[1]

وفي حسن الاستماع «قال الحسن لابنه: يا بني إذا جالست العلماء فكن علـى أن تـسمع أحرص منك على أن تقول، وتعلّم حسن الاستماع كما تتعلّم حسن الـصمت، ولا تقطـع على أحد حديثا وإن طال حتّى يمسك».[2]

فمن مهارات الاستماع متابعة الحديث مع التّركيز والانتبـاه، وإدراك معـاني التّراكيـب والتّعابير اللّغوية، وكذا الالتزام بآداب الاستماع، لأن هناك معوقات تحـول دون تحقيـق هذا المسعى ومنها: الشّرود الذهني بأن يتشتّت انتباه المستمع مما يؤدي به إلـى فقـدان التّركيز في المتابعة، وفقدان عنصر التّشويق، كذلك الضجر والملل والعزوف عن المـادة اللّغوية المستمع إليها ويؤدي الملل إلى فقدان التّواصل مع المتحدث وبالتّالي فشل عمليـة الاستماع. وأيضا ضعف الطّاقة على الاستماع فلا بد من تنمية هذه الطّاقة والتدريب عليها وقد يكون ضعف عضوي كضعف الجهاز السمعي عند المستمع، ومن معوقات الاستماع أيضا، التربص بالمتحدث وحب النّقد كاصطياد الأخطاء والهفوات.[3]

وقد أورد الجاحظ في البيان والتّبيين أن صالح المـري قـال: «سـوء الاسـتماع نفـاق وقال أبو مسهر: ما حدثت رجلا قطّ إلاّ أعجبني حسن إصغائه حفـظ عنّـي أم ضـيع»[4]

---

1 - ينظر: المبارك محمد، استقبال النّص عند العرب، ص 109.

2 - القالي أبو علي إسماعيل، الأمالي، ط2، المكتبة العصرية – بيروت 2002، ص 437.

3 - ينظر: نبيل عبد الهادي، مهارات في اللغة والتفكير، ص 165.

4 - الجاحظ، البيان والتبيين، ج2، ص 41، 42.

فالسمع والبصر أخص بالنّفس من الإحساسات الباقية، لأنّهما خادما الـنّفس فـي الـسر والعلانية، ومؤنساها في الخلوة ومِمداها في النّوم واليقظة، وليست هـذه الرتبـة لـشيء من الباقيات، بل الباقيات آثارها في الجسد الذي هو مطية الإنسان.[1]

تفطّن ابن القيم الجوزية لأهمية الصوت أيضا في معرض حديثه عـن الـسماع: "إن التذاذ الأذن بالصوت الطّيب كالتذاذ العين بالمنظر الحسن والشم بالروائح الطيبة والفم بالطّعوم الحسنة"، فالصوت الطيب نعمة من ا على صاحبه، وزيادة في خلقه.[2]

ويهمنا من قضية (السماع والاستماع)؛ سماع الشّعر وتذوقه، علما أن الشّعر الجميل غالبا ما يكون أصعب على الفهم من النّثر، وهذا يرجع تارة إلى التّركيز أو التّكثيف، وتارة إلى ازدياد تسامي الفكر وتحليقه ولكن يبقى أن نعترف مـع ذلـك بـأن الكـلام المـوزون هو في ذاته أسرع نفاذا إلى الفكر وأبقى أثرا، وتصحب المتعة الجسمية التي يهيئهـا لنـا الوزن بمتعة أخرى رياضية عقلية، نعني متعة "العدد": فإنّك حين "توقّع" فإنّمـا "تحـسب" على نحو غريزي، وقد قال ليبنتس: "إن الأذن تحسب عدد الاهتزازات الموسيقية حـساب لاشعوريا".[3]

يهدف المبدع أساسا من وراء عمله إلى التّواصل مع الآخرين، وعمله لا يكتمـل في ذهنه إلاّ بحدوث عمليات التلقّي والاستقبال المناسبة من الآخر لهذا العمـل الإبـداعي فالإبداع هو عملية تفاعلية قوامها الاحتكاك الإيجابي النّشط بين الأنـا المبـدع المرسـل والآخر المتذوق المستقبل حيث أن التذوق الجمالي – ولا سيما الانفعال مقدمـة الإدراك- عملية إبداعية معكوسة؛ ففي الإبداع تقوم النّفس بدور المؤثّر في الأشياء، فتعطيها صورا كاملة مستمدة من كمال النّفس المبدعة[4]، ومنه فعلى السامع أن يكون متذوقا للجمال، يحس به، حتّى ينفعل بما يسمع ويطرب بما ينشد أمامه.

بيد أن الإنفعال والطّرب يساد ليلا على فهم السامع دائما فقد ذكر أن احمد بـن الطّيـب السرخسي قال: «ليس دليل الفهم في السامع أن يطرب أو يتطارب، بل ربما كان سـرعة

1 - ينظر: التّوحيدي أبو حيان، الإمتاع والمؤانسة، ج2، ص 83.

2 - ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النّص، ص 26، 27.

3 - ينظر: جان ماري غويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ص 169.

4 - ينظر: الصديق حسين، فلسفة الجمال ومسائل الفن، ص 137.

الطّرب أدلّ على جهل السامع، بما يسمع، وقلّة معرفته، يبين لك ذلك من أنّك ترى من لا يحسن الغناء ولا الشّعر ولا النّحو، ولا العروض، إذا سمع شيئا من الغناء وإن كان في غاية الخروج والنّفور والخطأ، بعد أن يقال إنّه غناء فهو يطرب عليه وإذا سمع ذلك الغناء من تبصر النّحو وتبصر الغناء نقص من طربه بمقدار ما فيه من لحن الغناء، وإذا سمع ذلك الغناء من تبصر النّحو وتبصر الغناء نقص من طربه بمقدار ما فيه من لحن الغناء، وإذا سمع ذلك الغناء بعينه من تبصر الشّعر والنّحو والعروض والغناء لم يطرب أصلا، بل يكون ذلك الغناء عنده بمنزلة القذف الذي لا يشتهي استماعه أصلا، فأقلّ النّاس علما بالغناء أسرعهم طربا على كلّ مسموع وأكثر الناس علما به وأشدهم تقدما في معرفته أبعدهم طربا عليه وأقلّهم رضى بما يسمع منه وهذه القوة في الإنسان شريفة وأخلق بها أن تكون معدومة في كثير من النّاس، وإنّما تخص الإنسان التّام التّمييز».[1]

لا بد للمتذوق من حس سليم يدعم عقله الواعي ليستطيع إدراك مظاهر الجمال المادي القائم على التّناسب بين الأجزاء والكمال فيها، أما إدراك الجمال المطلق فوقف على العقل المجرد بعد أن يكون قد تمرس في معاناة الجمال وإدراك مظاهره الأرضية ذا الطّبيعة النسبية.[2]

إن التذوق عملية معاكسة يقف فيها المتأمل أمام الموضوع الجمالي الذي يثير فيه انفعالات شبيهة بالانفعالات التي عاناها الفنّان المبدع، ودفعته لإبداع ذلك الموضوع.

فعملية التذوق تقتضي وجود طرفين، الطّرف الأول هو الإنسان والطّرف الثّاني هو الموضوع الجمالي، وعندما يتم الاتّصال بين الإنسان والموضوع الجمالي فإن ثمة فعلا منعكسا يصدر عن الإنسان، يعبر عن تفاعل الذّات الإنسانية مع الموضوع الجمالي.[3]

والإنشاد في الشّعر عامل من عوامل التأثير. إن عن طريق المعنى، وإن بوساطة اللّحن وتنويعاته، والصوت وطبقاته والإيقاع ودرجاته، وقد اختلف الشّعراء الفطاحل في هذه الصفة، فمنهم من كان يجيد الإلقاء والعرض وإخراج الأصوات إخراجا حسنا

---

1 - الكاتب الحسن بن علي، كمال أدب الغناء، ص 19، 20.

2 - ينظر: الصديق حسين، فلسفة الجمال ومسائل الفن، ص 153.

3 - ينظر: المرجع نفسه، ص 136.

وإيتاء البلاغة في التّنغيم والتّرنيم، ومنهم من كان يخطئ السبيل إلى سمع المتلقّي بصوته الأجشّ وسوء الدراية بأداء الصوت تضخيما وترقيقا، رفعا وخفضا، انكسارا وامتدادا.[1]

ومنه فإيقاع الكلام، ومن ثم إيقاع النّظم، هو في المتكلّم وكذلك في المستمع بقدر ما يندمج مع المتكلّم، ويمكننا أن نطلق على هذه العملية – كما أشار علـي الـسيد يـونس- بـ ـ "التقمص الصوتي"، ولكي يتمكّن المستمع من التقمص ينبغـي – بـالطّبع- فـي معظـم الحالات أن يكون متمكّنا من اللّغة كلّ التمكّن[2]، فالشّعر في جوهره فـن لغـوي يتطلّـب في تذوقه والنّفاذ إلى أسراره وعيا لغويا قادرا، ودربة على القراءة والاستماع والتأمل.

- **محمود درويش الشاعر المنشد:**

كان محمود درويش بشاعريته يفيض باليقظة والوعي، والـشّعر عنـده يتحـول إلى وسيلة لتحقيق غاية الإقناع والسيطرة على عقول الجمهور أكثر من غايـة الإمتـاع والتذوق التي يفترض للشّاعر تحقيقها بالدرجة الأولى لدى المتلقّي.

فعند محمود درويش موهبة كانت تعينه، وتشد أزره، حيث كان جوهري الصوت، يلهـب الحواس ويجذب الأسماع إليه، وقد عرف عنه شغفه بحب تعاطي الشّعر منـشدا ممـثّلا حتّى اشتهر بهذه البلاغة الشّعرية، فتملّك قلوب المتفهمين لشعره، وهو يتميز بخـصائص إلقائية هي المحددة لنبرته، وهذا نظرا لاضطلاعه بالتغنّي بالهم الفلسطيني فأخـذ أبعـادا إنشادية ألحقته بنحو الشّعر العربي الأصيل وفـصاحته ومعجميتـه الرصـينة، وبـذلك فهو لا يغامر في ارتياد مسالك التّجريب.

فمحمود درويش من الشّعراء الذين يحسنون الإنشاء والإنشاد معا. فهو القائل:

«قصائدنا، بلا لون

بلا طعم .. بلا صوت!

إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت!

وإن لم يفهم "البسطا" معانيها

فأولى أن نذريها

---

1 - ينظر: الغريبي خالد، في قضايا النّص الشّعري العربي الحديث مقاربات نظرية وتحليلية، ط1، كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، 2007، ص 53، 54.

2 - ينظر: علي السيد يونس، جماليات الصوت اللّغوي، دراسات لغوية نقدية، دار غريب، ص 71، 72.

ونخلد نحن.. للصمت!!»[1]

وهذا دليل قاطع على اهتمام محمود درويش بالمتلقّي لذا فشعره تميز بالبساطة والسهولة إلاّ أنّه طافح بالشّعرية والغنائية والجرأة.

«سأغنّي، وليكن منبر أشعاري مشانق

وعلى الناس سلام

أجمل الأشعار ما يحفظه عن ظهر قلب

كلّ قارئ..

فإذا لم يشرب الناس أناشيدك شرب

قل، أنا وحدي خاطئ»[2]

ليس إنشاد محمود درويش المتميز وحده الذي مكّنه من إيغال صوته في قلوب الملايين وسلب إعجابهم الكبير به، بل حتّى شعره هو الآخر تميز بخصائص جعلته فريدا عما سواه، إنّه تمرد الصوت ومروق الحرف، وتحدي المعنى، جنون لم يسبقه إليه جنون ونضال برهن عن حبه للشعر لا محالة.

وحين يقول: حاصر حصارك بالجنون وبالجنون وبالجنون فهل هناك جنون أكثر تحدد من هذا!

إن مأساة الوطن والطفولة "المعذبة التي عاشها الشّاعر في خضم هذا الواقع كانت هي الدافع الأول والرئيسي في توجهه نحو ميدان الشّعر، وكانت هي المصدر الرئيسي الذي استمد منه تجاربه وصوره والمجال الأول الذي تبلورت فيه شخصيته الشّعرية الثّائرة والمقاومة.[3]

فالشّعر الذي يتبنّاه الشاعر هو الشّعر الواقعي الذي يكون سلاحا وأداة لإشعال الثورة وزاد الطبقات الكادحة، والجماهير المناضلة في مسيرتها الشاقّة. فهو القائل:

"الفن أصداء الحياة ... لها سيبقى مسرحا".[4]

---

1 - درويش محمود، أوراق الزيتون، المجلّد1، ط6، دار العودة- بيروت- 1979، ص 93.

2 - المرجع السابق، ص 109، 110.

3 - ينظر: محمود فتحية، محمود درويش ومفهوم الثورة، ص 45.

4 - ينظر: المرجع نفسه، ص 81.

ومن عوامل بروز صوت درويش نلخّص ما ذكره عميش العربي والتي يرجعها إلى عدة أسباب سياسية واجتماعية وثقافيه منها:

- إنكار الموقف العربي أمام العسكرية الإسرائيلية في حرب 1967.
- خروج الشّاعر من الأرض المحتلّة عام 1971.
- اندثار المقومات الريادية الجماعية لحركة الشّعر الحر بموت السياب، وارتداد نازك الملائكة، وتخلّي أدونيس عن التفعيلة إلى النّثر.
- وقوع حركة التحديثية في شبه عمودية شعرية جديدة تستند إلى التعصب الحزبي.

إن ظهور الصوت الشّعري في فترة تتّسم بالحماس النّضالي يحتّم عليه الانسجام مع الروح الجماعية بالتّمحور حول القضية الأساسية حيث تأخذ القصيدة حجمها بوصفها أداة نضالية.[1]

لقد اتّسم المسار الإبداعي لدى درويش بخصوصيات الطّرح الشّعري الذي ينحو منحى الجمع بين الخاص (الغنائي) وبين العام (الوطني)، فرغم ما في اقتران الشّعر بالعام من تناقض ينعكس مباشرة على ثنائية الغنائي والموضوعي فإنّه كان لزاما على درويش أن يعرف كيف يفك إشكالية هذا الاغتراب الإبداعي ونظرا لمدى إقبال النّاس على تقديس مادة الشّعر الجمالية فإنّه أحرى أن يكون الأداة الملائمة لتوصيل كلمة النّضال إلى الجماهير العريضة.[2]

والواقع أن البحوث التي حاولت التّنظير للحداثة الشّعرية العربية قد أغفلت الكون الشّعري لدرويش، بالرغم من الذّيوع الذي يفرضه صوته على الساحة الجماهيرية، نظرا لكونه جامعا بين الأصالة والمعاصرة، ولميزته الإنشادية التي لا زالت تحفظ للشّعر جمالية الإنشاد والتغنّي، استطاع درويش أن يتوسط الحداثة والمتلقّين، ويخفّف من عاطفة المقت التي يكنّها الجماهير المثقّفة للتطرف الحداثي، فالتدرج المرحلي الجزئي عبر المراحل الشّعرية، أو عبر النّص الواحد، عمل على تربية الذوق الجماهيري على تقبل الشّعر في عصر زمن عربي صد عنه مشاغل أخرى.

---

1 - ينظر: عميش العربي، القيم الجمالية في شعر محمود درويش، ص 07.

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص 91.

تعرض درويش لامتحانات سياسية وفكرية حياتية قبل أن يصل إلى الإجادة الشعرية، يأتي في مقدمتها وضعه عبر جدليات جمالية ما كان له الخروج منها موفّقا إلاّ بفضل تجويد القصيدة لكي تقوم له شفيعة عند الرأي العام المثقّف.[1]
أينما حلّ درويش يستقطب الجماهير ولا ينافسه إلاّ البعض فمعجمه بسيط في متناول المتلقّي، لكن قوة شعريته جعلت هذه الأشياء الصغيرة، كبيرة، حولت القضية الفلسطينية من المحلّية إلى العالمية، وأسهم الإنشاد في استكمال الأبعاد التّعبيرية التي أراد الشّاعر إيصالها إلى المتلقّي، ومن ثم يمكن القول بعامة أن إنشاد الشّاعر قصيدته هو أقرب ما يكون إلى روح القصيدة ودلالاتها وجمالياتها.
ويذكر علي الجندي قولا لمحمود درويش: "وهل في وسع الشّعر أن يجدد إنتاج حياته بغير هذا الخلق.. وبغير هذه الأذن.. وبغير هذا الاتصال؟ ليس مقياس الشّاعرية أن يقرأ الشّعر؟ من وضع هذا المقياس؟ بل أن يسمع؟ أن يغنّى وأن يعاد إنتاجه على مستوى علاقة.." فالشّعر العربي مختص بالإنشاد، لأنّه ينشد ولا يقرأ.[2]

مازالت القصيدة العربية تستمد حضورها وفاعليتها من خلال الإنشاد أو الإلقاء أو الأداء المسموع رغم ظهور الطّباعة وتأكيد دور الصحيفة والمجلّة والكتاب لأن الإنشاد المسموع يبرز ويجسد مقاطعها وفواصلها ووقفاتها، ولا تزال القصيدة العربية أيضا تعتمد في عمق تأثيرها على الاتّصال المباشر بين المنشد والمتلقّي (السامع) مما يفسر نجاح المتلقيات والأمسيات الشعرية، التي تقام في إطار العديد من المهرجانات والمؤتمرات والمناسبات الثقافية والأدبية، على امتداد الوطن العربي، ويقصدها الألوف ليستمتعوا عن قرب، بحيوية هذا الشّعر وحضوره وصوتياته، بيد أن هناك خلط وخلل يعيشه متلقّي الشّعر في هذا الزمان، وهو الشّعور بالانقطاع والانفصال، نظرا لضعف المستوى اللّغوي لدى الشباب على وجه الخصوص، وعدم تمكّن الأجيال العربية الجديدة من لغتها القومية. ونعلم يقينا مقدار الصعوبة التي تواجه فردا أميا في الاستماع إلى قصيدة شعرية، والتقاط معانيها، والوقوف على أسرارها ومدلولاتها.

---

1 - ينظر: المرجع السابق، ص 83.

2 - ينظر: الجندي علي، الشّعراء وإنشاد الشّعر، ص 10 و22.

ويبقى التطور الذي عرفه الجانب الإعلامي ذا بصمة إيجابية ساهم في اختـصار الكثيـر من الصعوبات على مستوى مادي ملموس فأصبح الشّعر يؤدى بطرق تساعد على إنجاز المهمة الإبلاغية عن طريق المذياع أو الشّاشة، مما أدى بالقصيدة الشفهية إلى اسـتكمال متطلّباتها بأن عاد الإلقاء ينتعش بسبب اختراع الإذاعة ومكبرات الصوت، وذلـك جـر على الشّعر رجعة ذوقية انتعش بسببها.

لم يعد الإنشاد ميزة نافلة في الشعر، كما أنّ القراءة مهما اتسعت لن تستطيع أن تحل محل الإنشاد، أو أن تكون بديلا عنه، لأنّ الشعر يفقد بالقراءة الشيء الكثير ويفقد مثل ذلك الإنشاد السيّئ.

فالإنشاد عنصر من عناصر الجمال في الشعر، لا يقل أهمّية عن ألفاظه ومعانيه وقد عرف الجاهليّون للإنشاد قدره فتنافسوا في إجادته، وتخيّروا من أشعارهم أرقاها وأجودها لتنشد على الملأ في المجامع والأسواق، وظل الإنشاد بعض قدره ومكانته حتى أيام العبّاسيّين.

إنّ الميزة الإنشاديّة على الرّغم من ضعفها في العصور المتأخرة تظل لصيقة الشعر الجيّد، وما ضعف الإنشاد إلا لضعف الشعر. وقد أفضت وسائل الطباعة الحديثة ووسائل تسجيل الصّوت والصّورة إلى تطوير مناهج قراءة النص الشعري، فصرنا نتحدّث من خلال مصطلحاتنا النقدية عن البياض وبنية الإنشاد ونظام الاتصال السّمعي والقراءة البصريّة، ممّا يؤكد تبدّل وظيفة المتلقي في عصر هيمنة الصّور ووسائل الاتصال الحديثة.

ويمكن تصوّر النتائج التاليّة في الإنشاد:

1- الإنشاد جزء من البنية الصّوتية للشعر، وكذلك الأداء المرتبط به، وهو يمثل الاستخدام الأمثل لمعطيات اللغة، والميزات التي يتيحها مثل هذا الاستخدام، لذا فسيبقى الإنشاد موجودا ما بقي الشعر.

2 - يؤدّي الإنشاد ضرورة إلى التلقي الشفوي وإنّ هذا النوع من التلقي سيظل قائما ليدل على ميزة الشعر جنسا أدبيا، وعلى خصوصيّة تلقيه .. وإنّ هذا التلقي لا يلغي القراءة فلكل منهما ميزاته الخاصّة.

3- إنّ كون الشعر لا يلغي الميزات الأسلوبيّة ضرورة، كما لا ينبغي الرمز ولا أنوع (التقنيّات) المستخدمة في النصوص، باستثناء تلك التي تعتمد الورقة، وهو ما يسمّى بالشعر الصّوري الذي يتصرّف بشكل خاص مع مسافات البياض في الورقة، باستثناء ما أشاعه كتاب الموشحات من رسوم كتابيّة خاصة بالشعر.

فالاهتمام بالجانب الإنشادي من العمليّة الشعرية هو في ذاته تركيز على لسانيّة الممارسة الشعريّة التي تأسّست على طقوس تعاطي الشعرّية العربيّة التراثيّة لها.

إنّ صلة الشعر بالإنشاد وفضاء المشافهة هو جزء لا يتجزأ من تاريخية ظاهرة الشعر، ومن جهة تلقيه.

– فعلاقة المشافهة بالمكتوب هي علاقة نفي ووجود: فإذا كان للشفوي الحضور الأسبق في تاريخ الظاهرة الشعريّة، فها هو يسترد اليوم عن طريق إنشاد الشعر ومسرحيته بشتى الوسائل السمعيّة والبصريّة حضوره، محاولا إقصاء المكتوب ومنازعته البقاء.

– إذا كان الشفوي – وهو مجال من مجالات التلقي في الذائقة القديمة – يوصف بالعرضي والظرفي لم يبق لنا منه في ذاكرتنا الجماعيّة سوى الأخبار عن كيفية إنشاء الشعر وردّ أغلبها في التراث "كالأغاني" و" البيان والتبيين" و"الإمتاع والمؤانسة" فإنّ المكتوب يظل البعد المقدّس في الخطاب الإنساني لأنه وجه من وجوه تثبيت الوجوه وتوكيد الكيان.

– إنّ الشفوي من جهة تلقيه اليوم،وفي ضوء مستحدثات الاتصال قد خرج من مجاله المطبوع (قديما) إلى مجال مصنوع يتيح له البقاء والحفظ. فوسائل الطباعة الحديثة ووسائل تسجيل الصّوت والصّورة قد أفضت إلى تطوير مناهج قراءة النص الشعري.

ينبغي لاتفاق الشروط الإنشاديّة المؤاتية أن ينبني القول الشعري على بنيات خاصّة أهمّها:

– المباعدة بين مخارج أصوات الحروف التي تتركب منها لغة الشعر، ثمّ أن تتساند تلك الميزة الإيقاعية إلى نظريّة الانسجام المقطعي بمعنى المناوبة والتبديل بين المقاطع الطويلة المفتوحة (المدود) وبين المقاطع البسيطة القصيرة الزمن، حتى يؤدّي انسجام تواليها وتداعيها في إنتاج الوظيفة اللسانيّة المريحة التي تشرح الصّدر واللسان ولا تكدّهما.

- تعتبر الأوزان متفاوتة الخصائص الإنشاديّة، بحسب ما تقوم عليه سيّاقاتها الوزنيّة من أنظمة تتابع مقاطعها لأنه المنهج الذي تتحددّ به خفة الوزن أو ثقله وفق الاعتبارات اللسانية.

- يستجلي الإنشاد كثير من الأسرار الجماليّة التي تنطوي عليها الأنساق الإيقاعيّة بإضفاء قيم شعريّة لا تحتويها أيقونة النص.

- ينقل المؤدّي لبلاغات الإنشاد القيّم الدّلاليّة الأدائية بفضل ما يضفيه من أشكال التقتل والتثنيّ والدّل والإشارة بالشمائل، وقسمات الوجه، حتى يغدو المتلقي ذا فاعليّة سماعيّة تجعل منه طرفا شريكا في إثراء شعريّة الخطاب.

- يعتمد الملقي على الترنيم الذي هو ارتفاع الصوت وانخفاضه بقصد التلوين الصّوتي وتوضيح المعنى، ولا يأتي هذا إلا من خلال المعنى المراد توصيله للمستمع، بحيث يبعد كل البعد عن التنغيم الذي هو عبارة عن ارتفاع الصّوت وانخفاضه أيضا، ولكن دون سبب مجرّد ارتفاع وانخفاض الصوت ولا يعتمد على معنى، فالممثل يشارك الملقي في هذا النوع من الأداء المرنم البعيد كل البعد عن الرّتابة.

- إنّ تشكيل نسق إيقاعي معيّن قد يفرض على الشاعر أن يبرز نبرا خفيفا على كلمة ما محوّلا إيّاه إلى نبر قويّ، أو أن يمنح كلمة عائمة نبرا محدّدا قويا أو خفيفا، أو أن يلغي نبرا محدّدا إلغاء نهائيا، فلا يسم له بالبروز في التشكيل الإيقاعي.

- قد يتضارب الكلام المسموع أحيانا مع الأنظمة اللغوية (أي القواعد) صوتية كانت أم صرفيّة أو نحويّة، وعند تطبيق الأنظمة على الكلام المنطوق تعمد اللغة إلى تقديم طائفة من الحلول تسمّى الظواهر الموقعيّة، أو المعالم السّياقيّة، وإنّ اختصاص النطق دون الكتابة بهذه الظواهر يجعل الكلام المسموع أغنى وأكثر تنوّعا من الكلام المكتوب.

ونختم بذكر أهمّ الرّكائز التي يقوم عليها الإنشاد وهي ست ركائز:

1- الصّوت: صفة خلقيّة، وهو يشكل المادة الأساسية للإنشاد، ولابد أن يكون جهيرا نديّا حلوا، حسن التنغيم ذا خبرة مؤثرة.

2- الصفات الشخصية: تكون وليدة الفطرة والطبع والدّربة من خفة الروح أو قوّة الشخصيّة، بأن يكون المنشد شديد الثقة بنفسه، متمتعا بأذن موسيقيّة مرهفة تكون خير هاد له على تكييف الجهر والهمس، والصعود والهبوط، مقرنا ذلك بما يناسب من حركات اليدين، والوقفة واتجاه الوجه..

3- قواعد النطق: وهي معرفة الوقوف على مقاطع الكلام والبراعة في تكوين الصّوت والحذق في الوقوف على الروّي والدّراية في إخراج الحروف من مخارجها وحسن تخيّر مواضع الوقفات والسكتات، والجهر والهمس..

4- أحكام اللغة والبلاغة: هي قدرة المنشد على التمييز بين مواقع الفصل والوصل والبراعة في إبراز أساليب التعجّب والاستفهام..

5- التفاعل مع الجمهور: وهي حالة مركبة من مجموعة عوامل مفتاحها الأوّل هو المطابقة بين الأداء الصّوتي و الأداء النفسي ففي ذلك أبلغ الأثر في السّامعين ثمّ البراعة في التجاوب مع الجمهور، ولا يفتعل الإثارة والتحريك استجداء للتصفيق وطلب الإعادة، بل يعتمد الترنيم الشائق والأداء المونق.

6- إعداد النص للإنشاد: يحسن اختيار الشاعر للبحر والتفعيلة والرّويّ المناسب لصوته فالصّوت المديد النفس لا يمكن مقابلته بالصّوت القصير النفس، والصّوت الجوهريّ المدويّ لا يجوز وضعه إزاء الصّوت المتهدّج أو الذي يغشاه بحّة، وعليه تجنب حروف الرّوي الصّعبة الخشنة، وتجنب الزّحافات الرّديئة، وحسن المطالع والمقاطع، وبراعة الاستهلال، وغيرها من الأمور التي تساهم في إنجاح عمليّة الإنشاد.

ويبقى الإنشاد من أكثر المصطلحات ثراء وإيحاءا، لاتصاله بنظام اللغة وعناصر الإدهاش والجمال فيها، ويتصل من جانب آخر باللفظة وتكوينها، بجرسها الرنان وصورتها المفضيّة إلى القلب، وهو ذلك التركيب الوزني في المقاطع يدعو إليه النفس فتتداعى طربا لحلاوة يختزنها السّمع ويودعها البصر والإحساس.

وعليه إنّ الشعر العربي ينشد ويغنى، أي أنه بحاجة إلى متلق شفاهي والإنشاد وإن لم يكن مقتصرا على الشعر العربي بيد أن للشعر العربي موسيقاه الخاصّة وأوزانه

وتفريعاته الموسيقيّة الكثيرة، فالإنشاد يصبح جزءا من بنية الشعر، والشعر يستدعي متلقيا شفاهيا، وحين انتشرت وسائل القراءة والنشر، بقي الإنشاد ملازما للشعر وظلت مهرجانات الشعر تعتمد المتلقي الشفاهي وسيلة للتفاعل والاستجابة، والثقافة الشفاهية ليست عيبا ولا نقصا، فهي تعاصر التدوين وتعاصر القراءة.

| | الصّفات | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | انفجارية | | | | انفجار محتك | انطلاقية احتكاكية | | | | انطلاقية غير محتكة | | | |
| | مجهور | | مهموس | | مجهور | مجهورة | | مهموسة | | مجهورة | | | |
| | مرقّق | مفخّم | مرقّق | مفخّم | مرقّقة | مرقّق | مفخّم | مرقّق | مفخّم | أنفي | تردّدي | جانبي | نصف حركة |
| شفوي ثنائي | ب | | | | | | | | | م | | | و |
| شفوي أسناني | | | | | | | | ف | | | | | |
| أسناني | | | | | | ذ | ظ | ث | | | | | |
| لثوي | د | ض | ت | ط | | ز | | س | ص | ن | ر | ل | ي |
| من الحنك الصّلب "الغار" | | | | | ج | | | ش | | | | | و |
| من الحنك اللّين "الطبق" | | | ك | | | غ | | خ | | | | | |
| اللهاة | | | ق | | | | | | | | | | |
| البلعوم | | | | | | ع | | ح | | | | | |
| الحنجرة | | | أ | | | | | هـ | | | | | |

# المصـــادر والمراجـــع

- **القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم بالرسم العثماني.**
- **أولا: قائمة المصادر:**


1- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، ج1، 2، 3، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ط2، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.

2- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، ج3، تحقيق وشـــرح: هـــارون عبـــد السلام، ط1، مطبعة لبابي الحلبي وأولاده بالقاهرة 1938.

3- الجرجاني أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن، دلائل الإعجاز في علـــم المعـــاني، علق عليه: السيّد محمد رشيد رضا، ط3، دار المعرفة، 2001، بيروت لبنان.

4- الجمحي بن سلام ، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمود شاكر، دار النهضة العربيّة بيروت.

5- ابن جني أبي الفتح عثمان، الخصائص، ج1، حققه: محمد علي النجّار، ط1، عـــالم الكتب 2006.

6- ابن جني أبي الفتح عثمان، سرّ صناعة الإعراب، ج1، تحقيق: حسن هنداوي، ط1، دار القلم دمشق، 1985 .

7- أبو حيّان التوحيدي علي بن محمّد بن العبّاس: الإمتاع والمؤانسة، صححه وضبطه وشرح غريبه أحمد أمين وأحمد الزّين، المكتبة العصرية، بيروت.

8- ابن دريد أبو بكر محمّد بن الحسن: جمهرة اللغة، ج1، حققه وقدّم له: رمزي منير بعلبكي، ط1، دار الملايين، بيروت لبنان، 1987.

9- ابن رشيق أبو علي الحسن الأزدي القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، حققـــه وعلق عليه وصنع فهارسه: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخـــانجي القاهرة 2000.

10- السجلماسي أبو محمّد القاسم، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق: علال الغازي، ط3، مكتبة المعارف (الرباط)، 1980.

11- السيّد أحمد الهاشمي، جواهر الأدب في أدبيّات وإنشاء لغة العرب، ج1، اعتنى بـــه وراجعه: يوسف الصميلي، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 2005.

12- ابن سنان الخفاجي أبو محمّد عبد الله بن محمّد بن سعيد، سرّ الفصاحة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982.

13- سيبويه، الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، ط2، نشر الخانجي بالقاهرة، 1977.

14- ابن طباطبا العلوي محمد بن أحمد، عيّار الشعر، تحقيق، محمّد زغلول سلام، ط3، منشأة المعارف، 1956.

15- ابن عبد ربّه أحمد بن محمّد الأندلسي، العقد الفريد، ج7، 8، تحقيق عبد المجيد الرحيني، دار الكتب العلمية، 1997.

16- الفارابي أبو نصر، الموسيقى الكبير، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربيّ.

17- الفراهيدي الخليل بن أحمد، كتاب العين، م1، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ط1، دار الكتب العلميّة، بيروت، 2002.

18- الفيروزابادي مجد الدّين محمّد بن يعقوب بن إبراهيم الشيرازي الشافعي، القاموس المحيط، ج1، دار الكتب العلميّة، 1999.

19- القالي أبو علي إسماعيل، الأمالي، ط1، المكتبة العصريّة، بيروت، 2002.

20- ابن قتيبة أبو محمّد عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، تحقيق: مفيد خميس، ط2، دار الكتب، بيروت، 1985.

21- القرطاجني أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلاميّة، 1983.

22- الكاتب حسن بن أحمد بن علي، كمال أدب الغناء، مراجعة:محمود أحمد الحنفي وتحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب بالقاهرة، 1975.

23- المرزوقي أبو علي أحمد بن محمّد بن الحسن، شرح ديوان الحماسة، ج1، نشره: أحمد أمين عبد السلام هارون، ط1، مطبعة لجنة التأليف، القاهرة، 1951.

24- ابن منظور أبو الفضل جمال الدّين محمّد بم مكرم، لسان العرب، ج8، 12، 14، 15، ط3، دار صادر، بيروت 2004.

25-مؤنس رشاد الدّين، المرام في المعاني والكلام القاموس الكامل، ط1، دار الرّاتـب، 2000.

- ثانيا : قائمة المراجع بالعربية:

1- أحمد بليّة بغداد، النظم الصّوتي في القرآن والترجمة، دار العرب للنشر والتوزيع.
2- أحمد محمّد قدّور، مبادئ اللسانيات، ط2، دار الفكر، 1999.
3- أحمد الهاشمي، القواعد الأساسيّة للغة العربيّة، حسب منهج متن الألفية لابن مالـك، دار الرّجاء.
4- أدونيس علي أحمد سعيد، الشعريّة العربيّة ، ط1، دار الآداب بيروت، 1985.
5- أنيس إبراهيم ، دلالة الألفاظ، الأنجلو المصرية، القاهرة.
6- أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1999.
7- بشر كمال، فنّ الكلام، دار غريب للطباعة والنشر، 2003.
8- البنداري حسن، نظريّة الإبداع الـشعري عنـد النـواجي، ط1، مكتبـة الأنجلـو مصرية2000.
9- بلعيد صالح، الصّرف والنحو، دراسة وصفيّة تطبيقيّة، دار هومه، 2003.
10- بوحوش رابح، اللسانيّات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم.
11- بوخدود علي بهاء الدين، المدخل الصّرفي تطبيق وتدريب بين الصّرف العربـي، ط2، المؤسسة الجامعيّة للدّراسات والنشر والتوزيع، 1994.
12- بوزياني عبد القادر، الميسّر في علم العـروض والقـوافي، دار الغـرب للنـشر والتوزيع.
13- بومزبر الطاهر، أصول الشعريّة العربيّة نظريّة حازم القرطـاجني فـي تأصـيل الخطاب الشعري، ط1، الدار العربيّة للعلوم – ناشرون- 2007.
14- تبرماسين عبد الرحمن، البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ط1، دار الفجر للنشر والتوزيع، 2003.
15- تمّام حسان، اللغة العربيّة معناها ومبناها، ط3، عالم الكتب نشر، توزيع، طباعة، 1998.

16- جاد الكريم أحمد عبد الله، المعنى والنحو، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة 2002.
17- الجندي علي، الشعراء وإنشاد الشعر، ط2، فنّ التشبيه، 1966.
18- جيدة عبد الحميد، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربيّ المعاصـــر، ط1، مؤســسة نوفل، بيروت، لبنان، 1980.
19- حامد هلال عبد الغفار، أصوات اللغة العربيّة ، ط3، مكتبة وهبة، 1996.
20- حركات مصطفى، نظريّة الوزن، دار الأفاق.
21- حسّاني أحمد، مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999.
22- حسن الشيخ عبد الواحد، التنافر الصّوتي والظواهر السيّاقيّة، ط1، مكتبة الإشــعاع الفنيّة، 1999.
23- حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصّوتي للمعاني دراسة نظريّة تطبيقيّــة فــي الشعر الجاهلي، ط1، الدّار الثقافية للنشر، 1998.
24- حنفي حسين، الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنيّة، دراسة نصيّة، ط3، الهيئــة المصريّة العامّة للتأليف والنشر، بيروت، 1971.
25- درّار مكي، المجمل في المباحث الصّوتيّة من الآثار العربيّة، دار الأديــب للنــشر والتوزيع، السانيا الجزائر.
26- أبو ديب كمال، في البنية الإيقاعيّة في الشعر العربي نحو بديل جــذري لعــروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، ط 2، دار العلم للملايين،1981.
27- رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف بالإسكندرية.
28- رجاء عيد، القول الشعري، منظورات معاصرة، منشورات المعارف بالإسكندرية.
29- رجائي أحمد، أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض، ط1، دار الفكــر للطباعة والنشر والتوزيع، 1999.
30-رمضان عبد التوّاب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغــوي، ط 3، مكتبــة الخانجي بالقاهرة، 1997.
31-رياض زكي قاسم، تقنيات التعبير العربيّ، ط 2، دار المعرفة بيروت لبنان، 2002.
32- أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء للطباعة.

33-سقال دزيره، من الصّورة إلى الفضاء الشعري العلائق، الذاكرة، المعجم والــدّليل، قراءات بنيوية، دار الفكر اللبناني.

34-سلطان منير، الإيقاع الصّرفي في شعر شوقي الغنــائي، ط1، منــشأة المعــارف بالإسكندرية 2000 .

35-سلطان منير، الإيقاع الصّوتي في شعر شــوقي الغنــائي، ط1، منــشأة المعــارف بالإسكندرية 2000 .

36- سلوم تامر، نظريّة اللغة والجمال في النقد العربيّ، ط1، منــشورات دار الحــوار اللاذقيّة، سوريا، 1983.

37- السيّد عبد الحميد، دراسات في اللسانيات العربيّة، المشاكلة، التنغيم، رؤى تحليلية، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، عمّان.

38- شاميّة أحمد، في اللغة دراسة تمهيدية منهجية متخصصة فــي مــستويات البنيــة اللغوية، ط1، دار البلاغ، 2002.

39- صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، ط1، دار العلم للملايين، بيــروت لبنــان، 1970.

40- الصدّيق حسين، فلسفة الجمال ومسائل الفنّ عند أبي حيّــان التوحيــدي، ط1، دار الرّفاعي، دار القلم العربي، 2003.

41- صلاح الدّين صالح حسين، المدخل إلى علم الأصــوات، دار الاتحــاد، القــاهرة، 1981.

42- صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ط1، دار الأيّام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، 1996-1997.

43- صيّام زكريّا، دراسة في الشعر الجاهلي، ط2، ديوان المطبوعات الجامعيّــة، بــن عكنون، الجزائر، 1993.

44- الضّالع محمّد الصّالح، علوم الصّوتيّات عند ابن سينا، دار غريب، 2002.

45- عبد الدّايم صابر، موسيقى الشعر العربي بــين الثبــات والتطــوّر، ط3، مكتبــة الخانــــــــــجي بالقاهرة، 1993.

46- عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللّغويّة، ط1، كلّية العلـوم والآداب، الجامعـة الهاشميّة، عمان الأردن، 1998.

47- عبد الله رضوان، البنى الشعرية دراسات تطبيقيّة في الشعر العربي، اليـازوري، عمّان الأردن.

48- عبد المطلب محمّد، البلاغة والأسوبيّة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب 1984.

49- عبد الهادي نبيل، أبو حشيش عبد العزيز، بسندي عبد الكريم خالد، مهارات فـي اللغة والتفكير، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع، 2003.

50- عباس إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط4، منشورات دار الثقافة، 1983.

51- عتيق عبد العزيز، علم العروض والقافية، ط1، دار الأفاق العربية، القاهرة.

52- عسران محمود،البنية الإيقاعيّة في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة 2006.

53- عزّام محمّد، الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1990.

54- عزّ الدّين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي 1974.

55- عزّ الدّين إسماعيل، الشعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّـة، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967.

56- عزّوز أحمد، علم الأصوات اللغوية، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران.

57- عزّوز أحمد، المدارس اللسانيّة أعلامها، مبادئها ومنهاهج تحليلها للأداء التواصلي، دار الأديب للنشر والتوزيع.

58- عصر حسن عبد الباري، فنون اللغة العربيّة، تعليمهـا وتقيـيم تعلمهـا، مركـز الإسكندرية للكتاب، 2000.

59- عصفور أحمد جابر، مفهوم الشعر، منشورات دار الثقافة للطباعة والنشر، 1978.

60- علوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، الدّار البيضاء، 1984.

61- علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ط1، مملكـة البحـرين، وزارة الإعلام للثقافة والتراث الوطني 2006.

62- علي السيّد يونس، جماليّات الصّوت اللغوي، دراسات لغويّة نقديّة، دار غريب.

63- علي نجاة، فنّ الإلقاء بين النظريّة والتطبيق، تقديم: مختار السويفي، ط3، الـدّار المصريّة اللبنانيّة 2003.

64- عميّش العربي، خصائص الإيقاع الشعري، دار الأديب للنشر والتوزيع 2005.

65- العيّاشي محمّد، نظريّة إيقاع الشعر العربيّ، المطبعة العصريّة، تونس 1976.

66- الغذامي عبد الله، الخطيئة والتكفير، ط1، كتاب النادي الأدبي الثقافي 1985.

67- الغريبي خالد، في قضايا النص الشعري العربي الحديث مقاربات نظرية وتحليلية ، ط1، كلية الاداب والعلوم الانسانية 2007.

68- غريد الشيخ، المتقن في علم العروض والقافية، دار الرّاتب الجامعيّة.

69- الفاخوري حنا، تاريخ الأدب العربي، ط7، المطبعة البوليسيّة، بيروت، لبنان.

70- فضل صلاح، أساليب الشعريّة المعاصرة، دار قباء.

71- كراكبي محمّد، خصائص الإيقاع الشعري في ديوان أبي فـراس الحمـداني، دار هومه 2003.

72- اللبدي أيمن، الشعريّة والشاعريّة، ط1، دار الشروق 2006.

73- لطفي اليوسفي محمّد، تجليّات في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر.

74- ماهر البقري أحمد، النحو العربي شواهده ومقدّماته، مؤسـسة الثبـات الجامعـة 1988.

75- المبارك محمّد، استقبال النص عند العرب، ط1، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنشر 1999.

76- متولي صبري، دراسات في علم الأصوات الأصول النظريّة والدّراسات التطبيقيّة لعلم التجويد القرآني، ط1، مكتبة زهراء الشرق 2006.

77- محمّد حمّاسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، دار غريب.

78- محمّد علي الخولي، الأصوات اللغويّة، دار الفلاح 1990.

79- محمّد عيد، الملكة اللسانيّة في نظريّة ابن خلدون، عالم الكتب، القاهرة 1979.

80- محمود فتحيّة، محمود درويش ومفهوم الثورة في شـعره، المؤسـسة الجزائريـة للطباعة، 1987.

81- محمود علي عبد الحميد، التربيّة الجماليّة الإسلاميّة، ط1، دار التوزيـــع والنـــشر الإسلاميّة 2003.

82- مراد عبد الرحمن مبروك، من الصّوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، ط1، دار الوفاء 2002.

83- مرتاض عبد الجليل، اللغة والتواصل اقترابات لسانيّة للتواصليّين الشفهي والكتابي، دار هومه للنشر والتوزيع، الجزائر.

84- مرتاض عبد الملك، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، دار هومه 2005.

85- المسدي عبد السلام، الأسلوبيّة والأسلوب، ط2، الدّار العربيّة للكتاب، 1982.

86- مصلوح سعد عبد العزيز، دراسة السّمع والكلام، صوتيّات اللغة من الإنتاج إلـــى الإدراك، ط1، عالم الكتب، نشر، توزيع ، طباعة 2000.

87- مندور محمّد، في الميزان الجديد، ط2، مكتبة النهضة القارة.

88- مهدي الشريف محمّد، معجم مصطلحات علم الـــشعر العربـــيّ، ط1، دار الكتـــب العلمية.

89- ناجي عبد الحميد مجيد، الأسس النفسيّة للأساليب البلاغيّة العربيّة، ط1، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنشر، 1984.

90- ناظم حسن، مفاهيم الشعريّة، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفـــاهيم، ط1، المركز الثقافي العربي، 1994.

91- نصّار حسين، القافيّة في العروض والأدب، ط1، مكتبة الثقافة الدّينيّة، 2001.

92- وافي علي عبد الواحد، علم اللغة، نهضة مصر، 2000.

93- يوسف خليف مي، الأداء الخطابي بين الشاعر والكاتب، دار غريب، القاهرة.

94- يوسف موسى حسن والصّعيدي عبد الفتاح، الإفصاح في فقه اللغة، ج1، ط1، دار الفكر العربي.

- **ثالثا : قائمة المراجع المترجمة:**

1- إرنست بولجرام، مدخل إلى التصوير الطيفي للكلام، ترجمـــه وقـــدّم لـــه وعلـــق حواشيه:سعد عبد العزيز مصلوح، عالم الكتب.

2- تزفتان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامة، ط1، الــدّار البيضاء 1987.
3- جان كوهن، بنية اللغة الشعريّة، ترجمة، محمّد العمري ومحمّــد الــولي، ط1، دار توبقال للنشر 1986.
4- جون كوين، النظريّة الشعرية بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ترجمة: أحمد درويــش، دار غريب للطباعة و النشر بالقاهرة 2000.
5- جون ماري غويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة: سامي الدروبي، ط2، دار اليقظة العربيّة للتأليف و الترجمة و النشر، دمشق 1965.
6- رونيه ويليك واوستن وراين، نظريّة الأدب، ترجمة: محي الدّين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسّسة العربيّة للدّراسات و النشر بيروت 1987.
7- طاليس أرسطو، فنّ الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، منــشورات دار الثقافــة، 1937.

- **رابعا: قائمة المراجع الأجنبيّة:**

1- Ferdinand De Saussure. cours de linguistique générale. édition talantihi Bejaia . 2002 .
2- Garnic Nathalie . Introduction à la linguistique. hachette supérieur .hachette livre 2001.

- **خامسا: قائمة الدّواوين والمجلات والرّسائل:**

- **الدّواوين:**

1- درويش محمود، أوراق الزيتون، المجلد 1، ط6، دار العودة بيروت 1979.
2- درويش محمود، مديح الظل العالي، ط2، دار العودة بيروت 1984.

- **الرّسائل:**

1- عميّش العربي، القيم الجماليّة في الشعر العربيّ، رسالة ماجستير 1990/1991.
2- مكي درّار، الحروف العربيّة وتبدّلاتها الصّوتيّة فــي كتــاب ســيبويه، رســالة ماجستير، جامعة وهران، 1985.

- **المجلات:**

1- بسناسي سعاد، التنغيم صوت ودلالة، مجلة القلم، عدد3، جامعة وهران الـسانية 2006.

2- بوزيان أحمد/ غالي شكري، الرؤيا بين الصوفي والشاعر في التجربة الـشعريّة المعاصرة، مجلة عمّان الثقافيّة الشهريّة، عدد32، 2006.

3- درويش محمود، حياتي قضيّتي شعري، مجلة الطريق، العدد10، 11، 1967.

4- الفيتوري محمّد، مجلة الآداب البيروتيّة، عدد1، 1971.

5- مرتاض عبد الملك، مدخل إلى النظريّة الثقافيّة الشعبيّة، مجلة التراث الـشعبي، بغداد، عدد2، 1992.

- **المحاضرات:**

1- بوزيان أحمد، محاضرة ألقاها على طلبة الماجستير 2007 بقسم اللغــة العربيّــة وآدابها، جامعة الشلف، الجزائر.

# فهرست

## الفصل الثالث: "الإمكانات الإنشادية"